

LE GIORNATE
DEL CINEMA
MUTO



32

Pordenone, 5-12 ottobre 2013

Catalogo
Catalogue

**LE GIORNATE
DEL CINEMA
MUTO**

5 - 12 ottobre 2013
Teatro Verdi
Pordenone

Progetto realizzato con

La Cineteca
del Friuli

cinemazero

Enti promotori



Con il sostegno di



e la partecipazione di



ASSOCIAZIONE CULTURALE "LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO"

Soci fondatori

Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli,
Piero Colussi, Andrea Crozzoli, Luciano De Giusti,
Livio Jacob, Carlo Montanaro, Mario Quargnolo†,
Piera Patat, Davide Turconi†

Presidente

Livio Jacob

Direttore

David Robinson

Ringraziamo per la collaborazione al programma:

Eventi speciali: Pablo Berger, Chaz Ebert; Stefano Jacono (Movies Inspired, Torino); Iris Martín-Peralta; Maria Luisa Sogaro, Emanuela Gobbo; Manuela Morana, Silvia Moras (Cinemazero); Jean Darling, Donald Sosin, Tony Saffrey; Janice E. Allen, Michael Kolvik (Cinema Arts, Pennsylvania); Riccardo Burei, Roberto Zago (Cinemazero); Daniela Currò, M. Anthony Delgrosso, Anthony L'Abbate, Deborah Stoiber, Caroline Yeager (George Eastman House); Juan Vrijs, Gerard de Haan (Haghefilm Digitaal, Amsterdam); Annette Melville (National Film Preservation Foundation); Mona Nagai, Jon Shibata (Berkeley Art Museum/Pacific Film Archive); Geoff Brown; Ichiro Kataoka, Johan Nordström; Akira Tochigi, Masaki Daibo (National Film Center, Tokyo); Serge Bromberg, Eric Lange (Lobster Films, Paris); Suzanne Lloyd Hayes, Amber Krehel (Harold Lloyd Entertainment, Inc.); Kevin Brownlow (Photoplay Productions), Carl Davis.

Labbra sigillate: Jon Wengström, Krister Collin (Svenska Filminstitutet, Stockholm).

Ucraina: Ivan Kozlenko (Oleksandr Dovzhenko Film Center); Peter Bagrov (Gosfilmfond); Mark-Paul Meyer, Elif Rongen-Kaynakçi (EYE Filmmuseum); Andrew Yatsenko.

Anny Ondra: Anna Batistová, Michal Bregant, Vladimír Opela, Jeanne Pommeau (Národní filmový archiv, Praha); Dr. Harriet Fields (W.C. Fields Productions).

Gerhard Lamprecht: Annette Groschke, Alex Schultz, Martin Koerber, Wolfgang Jacobsen (Deutsche Kinemathek, Berlin).

Mexico: Aurelio de los Reyes García-Rojas; Ángel Martínez, Francisco Gaytán Fernández (Filmoteca de la UNAM); Paolo Tosini (Cineteca Nacional); Mike Mashon, Lynanne Schweighofer (Library of Congress); Leonardo García Tsao; Aldo Costanzo (IRCA spa).

Rarità italiane: Claudia Gianetto (Museo Nazionale del Cinema, Torino); Maria Assunta Pimpinelli (Cineteca Nazionale, Roma); Irela Nuñez (Cineteca Nazionale, Roma); Alessandro De Zan, Elena Beltrami (Cineteca del Friuli); Sergio Bruno, Laura Argento (Cineteca Nazionale, Roma); Antonio Coppola, Mariolina Scarpetta; Aldo Bernardini; Paolo Caneppele, Claudio Santancini (Österreichisches Filmmuseum).

Animazione: Peter Bagrov (Gosfilmfond); Sergei Kapterev, Nikolai Izvolov; Bryony Dixon, Fleur Buckley (BFI National Archive); Russell Merritt; Don Oriolo & Felix the Cat Creations, Inc.; Mike Mashon, Lynanne Schweighofer (Library of Congress); Jared Case, Daniel Bish, Timothy Wagner (George Eastman House); Todd Wiener, Steven K. Hill (UCLA Film & Television Archive); Mark Langer; Serge Bromberg, Eric Lange (Lobster Films).

Il canone rivisitato: Daniel Bish, Jared Case, Nancy Kauffman, Benjamin Tucker, Timothy Wagner (George Eastman House); Tom Luddy, Gary Meyer (Telluride Film Festival); Margaret Bodde (The Film Foundation); Alexander Horwath, Regina Schlagnitweit, Paolo Caneppele (Österreichisches Filmmuseum); Sergei Kapterev; Peter Bagrov (Gosfilmfond); J.P. Gorin, Anton Kaes, Edith Kramer.

Cinema delle origini: Camille Blot-Wellens; Roland Cosandey, Bryony Dixon, Tiago Baptista; Meg Labrum, Sally Jackson, Jillian Mackenzie (National Film and Sound Archive of Australia), Leslie Anne Lewis.

Riscoperte e restauri: Fernando Peña; Serge Bromberg, Eric Lange (Lobster Films); Andrea Quarterolo; Lenny Borger; Doris Hackbarth, Barbara Schütz (Bundesarchiv-Filmarchiv); Oliver Hanley, Alexander Horwath, Regina Schlagnitweit, Paolo Caneppele (Österreichisches Filmmuseum); Joseph P. Eckhardt; Tony Scott (Film & Photo, London); Michael Eaton; Lucio Fabi, Nevio Valle, Daniele Terzoli, Roberto Todero, Paolo Venier, Nikolaus Wostry; Alpe Adria Cinema/Trieste Film Festival; Jared Case, Anthony Delgrosso, Carole Fodor, Nancy Kauffman, Anthony L'Abbate, James Layton, Jeffrey L. Stoiber, Benjamin Tucker, Caroline Yeager, Nancy Kauffman, Edward E. Stratmann, Deborah Stoiber, Jeffrey L. Stoiber, (The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation/George Eastman House); Erik Vrolijk (Haghefilm Digitaal, Amsterdam); Annette Melville; Scott Simmon; Brian Meacham (Academy Film Archive); Elif Rongen-Kaynakçi (EYE Filmmuseum); Steve Massa; Catherine A. Surowiec; Nino Dzandzava (National Archives of Georgia, Tbilisi).

Ritratti: Patrick Cazals (Les Films du Horla, Paris); David Cairns, Paul Duane (Screenworks, Dublin).

Muti del XXI secolo: Renée George (2013 02 Films); Matteo Bernardini; Cosimo Santoro (The Open Reel, Torino); Francesca Delise; Teis Syvsig; Andrew Legge.

Bosenko tribute (estratto Sperduti nel buio): Lorenzo Pezzano (Tunastudio Società Cooperativa, Marghera); Rai Cinema.

Hanno prestato i film:

2013 02 Films, Redondo Beach, CA
Academy Film Archive, Los Angeles
Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy
BFI National Archive, London
Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin
Cinematheca Portuguesa, Lisboa
Cinémathèque française, Paris
Cinémathèque suisse, Lausanne
Cinemazero, Pordenone
Cineteca del Friuli, Gemona
Cineteca Nacional, México, D.F.
Deutsche Kinemathek, Berlin
EYE Filmmuseum, Amsterdam
Filmarkivet vid Svenska Filminstitutet, Stockholm
FilMOTECA de la UNAM, México, D.F.
FilMOTECA Española, Madrid
Les Films du Horla, Paris
Fondazione Centro Sperimentale di
Cinematografia – Cineteca Nazionale, Roma
George Eastman House, Rochester, NY
Gosfilmofond, Moscow
Andrew Legge
Harold Lloyd Entertainment, Inc., Los Angeles
Library of Congress Packard Campus for Audio
Visual Conservation, Culpeper, VA
Lobster Films, Paris
Master-film, Moscow
Movies Inspired, Torino
Museo Nazionale del Cinema, Torino
Národní filmový archiv, Praha
National Archives of Georgia, Central Archive of
Audio-Visual Documents, Tbilisi
National Film and Sound Archive, Canberra
National Film Center, Tokyo
Oleksandr Dovzhenko National Film Centre, Kyiv
The Open Reel, Torino
Österreichisches Filmmuseum, Wien
Tony Scott, Film & Photo, London
Screenworks, Dublin
Teis Syvsig

Tunastudio Società Cooperativa, Marghera
UCLA Film & Television Archive, Los Angeles
University of California, Berkeley Art Museum and
Pacific Film Archive, Berkeley, CA

*Tutti i film Cines in programma sono presentati
per gentile autorizzazione della RIPLEY'S FILM Srl.*

Ringraziamo inoltre: Antti Alanen, Sabrina Baracetti, Thomas Bertacche, Irene Bignardi, Ivo Blom, Geoff Brown, Nicola Callegari, Claudio Cattaruzza, Patrizio De Mattio, Dori Deriu Frasson, Sophie Djian, Georg Eckes, Emanuela Furlan, Sergio Mattiassich Germani, Luca Giuliani, Peter Hall, Kerstin Herlt, Giovanni Lessio, Paolo Mereghetti, Vladimir Opela, Eva Orbanz, Luigi Paini, Giacomo Panarello, Giovanni Pavan, Claudio Pedrotti, Francesco Pitassio, Vladislav Shabalin, Carlo Spagnol, Marcella e Dante Spinotti, Paolo Venier, Julia Welter.

I musicisti delle Giornate

Pianisti: Neil Brand, Günter A. Buchwald, Philip C. Carli, Antonio Coppola, Stephen Horne, Donald Sosin, John Sweeney
Percussioni: Frank Bockius
Contrabbasso e fisarmonica: Romano Todesco

Musicisti ospiti

Carl Davis, FVG Mitteleuropa Orchestra, Yuri Kuznetsov, Neuvěřitelno Trio, Port Mone Trio, Marcin Pukaluk, José María Serralde Ruiz, Arseniy Trofim

e con l'amichevole partecipazione delle orchestre della Scuola Media Centro Storico di Pordenone e della Scuola Media "Leonardo da Vinci" di Cordenons

Pordenone Masterclasses

Neil Brand, Günter A. Buchwald, Philip C. Carli, Stephen Horne, Donald Sosin, John Sweeney
Partecipanti: Lillian Henley, Anne Maartje Lemereis

Selznick School/Giornate Fellowship

Almudena Escobar Lopez

Collegium

Riccardo Costantini (coordinamento)
David Mingay

Anteprima: Elisabetta Di Sopra

Sigla animata: Richard Williams

Coordinamento organizzativo

Federica Dini

Ufficio Stampa

Giuliana Puppini
con la collaborazione di
Moira Cussigh e Sara Cozzarin

Comunicazione, Promozione, Ospitalità

Max Mestroni

Ricerca e movimento film

Elena Beltrami

Responsabile proiezioni

Roberto Zago

Informazioni, Accrediti

Lucia Da Re
con Daniela Evangelisti

Donors

Stefano Pagani

Assistenza informatica

Andrea Tessitore

Grafica e immagine coordinata

Giulio Calderini & Carmen Marchese

Realizzazione allestimenti

Ideagrafica srl

Redazione catalogo

Catherine A. Surowiec
Impaginazione: Michele Federico

Stampa

Arti Grafiche Friulane

Operatori

Riccardo Burei, Max Burello,
Alessandro Micoli,
Marco Zago, Antonio Zuzzi

Assistenza in sala e in cabina

Catia Da Pieve
con Stefano Cereser, Floriano Cervelli,
Caterina Vidon, Paolo Piuze

Cassa Teatro Verdi

Rossella Mestroni
con Federica Trivelli

FilmFair

Alessandra Bortolin
con Luca Antoniazzi, Lucia Prosdocimo

Social Media Reporter

Elena Tubaro
con Valerio Greco

Contabilità

Sandra Frizziero, Raffaella Laurita

Sottotitoli

Underlight di Evelyn Dewald
con Silverscreen di Edward Catalini

Interpretariato

Margherita Roncaglia

Servizi fotografici

Paolo Jacob

Riprese video

Pasqualino Suppa

Programmatrice web

Viola Della Marina

Assistenti organizzativi

Daniele Bezzo, Silvio Toso

Collaboratori operativi

Marco Zinesi
con Davide Cozzarin, Alessandro Filipet,
Alberto Lot, Barbara Trevisan, Enrico Valdevit

Volontari

Sara Batetta, Sara Cao, Letizia De Benedet,
Cristina Falomo, Elena Falomo, Chiara Frondaroli,
Gianluca Galota, Thierry Geromin,
Rosanna Murello, Dreyce Nardon, Manuela Pin,
Carola Serantoni, Tyler Walton, Marta Zoia.

Agenzia viaggi

Mundoescondido Viaggi D&P, Udine

Servizio Import-Export

Sandro Blarasin/Doganaconsulting snc, Pordenone

Ringraziamo per la cortese disponibilità:

Gianpaolo Andreutti, Angela Biancat, Arrigo Buranel, Carlotta Bortolin, Hilde Bortolozzi, Gaia e Nicole Candotti, Francesco Chirico, Cristiana Cirielli, Silvia Corelli, Patrizio A. De Mattio, Alessandro De Zan, Danilo Dei Cas, Antonio Danin, Dori Deriu Frasson, Giancarlo Dini, Taher Djafarizad, Raffaella Ferrari, Erminio Fignon, Peter Freestone, Patrizia Furlano, Grzegorz Franczak, Stefano Gorasso, Annalisa Greco, Gianluca Guzzo, Flavia Leonarduzzi, Simone Londero, Ivan Marin, Alessandro Milocco, Maurizio Minello, Marco Moressa, Clelia Pagani, Gabriella Piccin, Luisa Raoss, Fabio Rigo, Alice Rispoli, Gianpiero Riva, Paola Salvadori, Stefania Turco, Chiara e Giovanni Triolo, Andrea Massimo Valcher, Marco Villotta, Martina Zanin, Michela Zin.

Ringraziamo per i servizi offerti:

ABC Informatica, Pordenone
Amici della Cultura, Pordenone
Autosystem Pordenone
Christie
Digitronic Service
Le Donne del Vino FVG
EHome Italia Service srl
Fallani, Stamperia Serigrafica
Mymovies.it
Pordenone Turismo
Pordenone with Love
SIM2

Hanno messo a disposizione la propria casa e siamo

loro riconoscenti: Anna Balliana Rosolen, Pietro Basso, Antonio Bertoli, Laura Brusadin, Gianna Carbonera, Gianni Chiaradia, Vally Cimolino, Carlo e Giuliana Dal Mas, Mariateresa Del Ben, Franco Furlan, Steve Kovarik, Carla Manzon, Marianne Muntendam, Adriana Pagnucco, Giuseppe Peron, Tullio Pin, Serena Privitera, Alessia Salmaso, Mariagrazia e Dino Schinella, Maria Seriani, Marina Stroili, Maurizio Vecchies, Laura Vendramin, Ivan Viola.

Grazie inoltre a: Daniele Betto, Annalisa Bianchin,

Laiza Bianchin, Anna Bortolin, Bruno Cadamuro, Deborah Calcinoni, Claudia Canzi, Marco Carillo, Patrizia Carniello, Marco Casolo, Gennaro Cesario, Orsola Chiaradia, Paola Chiaradia, Loredana Chiarottin, Diego Comuzzi, Elvia Comuzzi, Luisa Conte, Dora Corai Nigro, Nilla Covre, Stefania Cozzi, Marilena Dall'Anese, Silvia De Anna, Marisa Del Piero, Mariateresa Del Zotto, Graziella Donadon, Luciana Fasoli, Mercedes Fassetta, Silvano Feletto, Cristina Felloni, Alessandra Gabelli, Laura Galluzzo, Anna Gemoni, Laura Guerra, Marirosa Lelleri, Marzia Marcuzzo, Enrico Maria Mason, Donatella Mazzucato, Antonio Melan, Elisabetta Michielin, Maria Pia Michielin, Germana Monteforte, Silvana Mozzon, Antonio Perin, Luigina Perosa, Massimo Pieretto, Lucia Raccanelli, Paola Raffin, Stella Ragnogna Biscontin, Vanna Rossetti, Linda Rossetto, Alessandra Rosso, Edyta Ryba, Armando Soldera, Cinzia Spinato, Silvia Spironelli, Gianna Stellino, Mario Toffoli, Sandra Turchet, Carla Vicenzot, Alessandra Zeni, Celestino Zille.



La Biblioteca di Sara

libri e letture in corsia

Ricordando Sara

Il ricordo di Sara Moranduzzo, collaboratrice storica delle Giornate del Cinema Muto, che ci ha lasciati il 26 gennaio 2012, vive nelle numerose iniziative nate in suo nome.

Fra tutte la Biblioteca di Sara, gestita dall'omonima associazione che si è successivamente costituita, un servizio di distribuzione e prestito libri in corsia avviato nell'ospedale di Pordenone con i libri della stessa Sara. Un progetto che prosegue nella sua sfida: offrire ai pazienti un po' di compagnia, distrazione e, attraverso il contatto che si attiva grazie al prestito, informarli sugli altri servizi messi a loro disposizione dalle associazioni oncologiche.

Aiutateci a sostenerlo con una donazione sul c/c bancario intestato all'Associazione Biblioteca di Sara: Iban C/C IT60T0880512500021000000517, Friulovest Banca, filiale di Pordenone.

INFORMAZIONI AL 348 6880759.

Sostenitori / Donors 2012

Le Giornate del Cinema Muto ringraziano per il loro generoso sostegno / *The Pordenone Silent Film Festival gratefully acknowledges for their support:*

Markus A Campo	Catherine Cormon	Tommy Gustafsson	William Luhr
Richard Abel	Roland Cosandey	Vera Gyürey	Adrienne Mancia
Vito Adriaensens	Donald Crafton	Věroslav Hába	Laurent Mannoni-Mancip
Galya Aksenova	Scott Curtis	Claudia Hahn	Paul Marygold
Antti Alanen	Hilde D'Haeyere	Eirik Frisvold Hanssen	Jill Matthews
Silvio Alovio	Susan Dalton	Susan Harmon	Stefano Mattiussi
Angelo Amoroso D'Aragona	Chris Daniels	James Harrison	Jordina Medalla Prat
Carolyn Anderson	Aurelio De Los Reyes	Erik Hedling	Paolo Mereghetti
Mark Lynn Anderson	Leslie Debauche	Franziska Heller	Russell Merritt
Ivan Andreoli	Maurizio Del Ministro	June Hwang	Jean-Jacques Meusy
Kaveh Askari	Claude Devillard	Kae Ishihara	Richard Meyer
Paola Autera	Jan Anders Diesen	Gunnar Iversen	Chiara Mezzocolli
Constance Balides	Christian Dimitriu	Pierre-Emmanuel Jaques	Laura Minici Zotti
Francesco Ballo	Giancarlo Dini	Josef Juenger	Anca Mitran
Dana Benelli	Andrea Dittgen	Michael Jurich	Massimo Ali Mohammad
Bo Berglund	Stefan Drössler	John Kasmin	Morando Morandini
Joanne Bernardi	Alessandro Faccioli	J.B. Kaufman	Sparrow Sterling Morgan
Aldo Bernardini	Don Fairservice	Sean Kelly	Lucilla Moro
Giorgio Bertellini	Massimo Ferrari	Jesse Kercheval	Camillo Moscati
Giorgio Bertone	Harriet Fields	Frank Kessler	Patrick Moules
Didier Bertrand	Stefania Fioravanti	Martin Koerber	Erika Mucignat
Malcolm Billingsley	Tony Fletcher	Hiroshi Komatsu	Charles Musser
Jo-Anne Blanco	Barbara Flueckiger	Diane Koszarski	Lilijana Nedic
Vincent Bohlinger	Roberto Fonzo	Richard Koszarski	Ivan Nedoh
Timothée Bossin	François Francart	Patrik Krieger	Philippe Ney
Liudmila Brovkina	Mark Fuller	Reto Kromer	Trevor Norkett
Geoffrey Brown	Krin Gabbard	Patrick Kuster	Tatiana Novás S. Carvalho
Kevin Brownlow	André Gaudreault	Pedro Lã	Irela Nuñez Del Pozo
Ugo Brusaporco	Nino Genovese	Meg Labrum	John Oliver
Lisa Bulger	Renee George	Michèle Lagny	Anna Paola Olivetti
Elaine Burrows	Hasmik Ghazaryan	Kimmo Laine	Maurizio Orsola
Marco Busato	Claudia Gianetto	Cyrille Langendorff	Luigi Pains
Attilio Buttignol	Martin Girod	Mark Le Fanu	Attilio Papini
Christine Byrne	Mimi Gjorgoska Ilievska	Peter Lehman	Sergio Papini
Rob Byrne	Leonhard Gmür	Anna Lehto	Luigi Pasquali
Pierre Carrel	Paul Graf Wolff Metternich	Nina Levin Jalladeau	Brigitte Paulowitz
Henri Chamoux	Frank Gray	Mariann Lewinsky	Ernesto Perez
Carole Chazin	Stephen Green	Carmen Lhotka	Alberto Pesce
Rosa Cardona	Marco Grifo	Knut Lickert	Graham Petrie
Alessandro Chizzoni Rosemberg	Sergio Grmek Germani	Maurizio Lodigiani	Fabio Pezzetti Tonion
Charlie Cockey	Antonia Guerrero	Martin Loiperdinger	Marco Pistoia
Renate Cogoy	Winfried Günther	Patrick Loughney	Paola Pizzutell

Giorgio Placereani
Louise Stein Plaschkes
Rafael Poncioni
Adelina Preziosi
Leonardo Quaresima
Anne Isabelle Quéneau
Philippe Rebillard
David Redfern
John Reed
Jean Philippe Restoueix
Bujor Ion Ripeanu
Peter Rist
Nicoletta Rocco
Vittorio Romano
Gianni Rondolino
Magnus Rosborn
Anna Luisa Ruoss Girod

Anthony Saffrey
Francesco Saija
Tamara Sandrin
Heide Schlüpmann
Bodo Schoenfelder
Raymond Scholer
Jörg Schweinitz
Tony Scott
Michael Seeber
Jaakko Seppälä
Thorsten Sessler
Judy Wyler Sheldon
Scott Simmon
Maria Luisa Sogaro
Ove Solum
Bjorn Sorensen
Paul Spehr

Patrick Stanbury
Giuseppe Stefanel
Albert Steg
John Stone
Doris Magdalena Talpay
Ned Thanouser
Stefanie Tieste
Daniela Tommasi
Yuri Tsivian
Dj Turner
Casper Tybjerg
Massimo Valente
Cristiano Vallieri
Anna Van Beusekom
Koen Van Daele
Henk Van Der Most
Gary Vanisian

Flavio Vergerio
Isabella Vitale
Brigitta Wagner
Michael Walker
Jay Weissberg
Marie White
Linda Williams
Keith Withall
Klaus Wuppermann
John Wyver
Joshua Yumibe
Jennifer Zale
Alessandro Zaniolo
Alfredo Zaniolo
Aldo Ziliotto
Carlo Alberto Zotti Minici



Richard Arlen, Louise Brooks in *Beggars of Life*, William Wellman, 1928. (George Eastman House)



Richard Arlen, Louise Brooks in *Beggars of Life*, William Wellman, 1928. (George Eastman House)



Anny Ondráková in *Otrávené světlo*, 1921. (Národní filmový archiv)

Sommario / Contents

- 3 Presentazione / *Introduction*
- 10 Premio Jean Mitry / *The Jean Mitry Award*
- 11 The 2013 Pordenone Masterclasses
- 12 Collegium 2013
- 15 Eventi speciali / *Special Events*
Blancanieves
A colpi di note / *Striking a New Note*
Jean Darling "a casa" / "at home"
Too Much Johnson
Ichiro Kataoka, Benshi
The Freshman
- 31 Labbra sigillate: gli anni dimenticati del cinema svedese, 1925-1929
Sealed Lips: Sweden's Forgotten Years, 1925-1929
- 45 Ucraina: il grande esperimento / *Ukraine: The Great Experiment*
- 65 Anny Ondra, comedienne europea / *European Comedienne*
- 79 Gli "ultimi" di Gerhard Lamprecht
Gerhard Lamprecht: "Keen Eye, Gentle Heart"
- 89 Messico: la rivoluzione filmata / *Mexico: Records of Revolution*
- 105 Rarità italiane / *Italian Rarities*
- 115 Cinema d'animazione / *Animation*
Cartoni animati sovietici / *Soviet Silent Animation*
Felix the Cat
Ko-Ko the Clown
- 145 Il canone rivisitato / *The Canon Revisited*
- 155 Cinema delle origini / *Early Cinema*
Joly-Normandin
The Corrick Collection
- 171 Riscoperte e restauri / *Rediscoveries and Restorations*
The Blacksmith; Der geheime Kurier; Kosmicheskii Reis;
Lucrezia Borgia; Mat (1920); Mutter; Una nueva y gloriosa nación;
The New Operator; Pimple in Oliver Twisted; Visita dell'imperatore
Carlo I a Trieste; The Haghefilm/Selznick Fellowship 2013; National
Film Preservation Foundation; Uomini che soffrono/Suffering Men;
Kulturfilm georgiani/Georgian Kulturfilms
- 203 Ritratti / *Portraits*
Musidora, la dixième muse
Natan - The Untold Story of French Cinema's Forgotten Genius
- 207 Muti del XXI secolo / *21st Century Silents*
Alkymisten; The Girl with the Mechanical Maiden
Lago di seta; The Music Lovers
- 213 Indice dei titoli / *Film Title Index*



Introduzioni e schede di / *Introductions and programme notes by*

Rolf Aurich	Horst Claus	Jiří Horníček	Mona Nagai
Nicholas Baer	Roland Cosandey	Wolfgang Jacobsen	Johan Nordström
Peter Bagrov	Andrea Cuarterolo	Anton Kaes	Maria Assunta Pimpinelli
Tiago Baptista	Carl Davis	Sergei Kapterev	Jeanne Pommeau
Aldo Bernardini	Bryony Dixon	Radomír D. Kokeš	Aurelio de los Reyes García-Rojas
Camille Blot-Wellens	Nino Dzandzava	Ivan Kozlenko	David Robinson
Lenny Borger	Michael Eaton	Mark Langer	Elif Rongen-Kaynakçi
Neil Brand	Roger Ebert	James Layton	Claudio Santancini
Geoff Brown	Joseph P. Eckhardt	Leslie Anne Lewis	Scott Simmon
Kevin Brownlow	Laura Emerick	Steve Massa	Maria Luisa Sogaro
Paolo Caneppele	Carole Fodor	Brian Meacham	Roberto Toderò
Patrick Cazals	Claudia Gianetto	Annette Melville	Michal Večeřa
Briana Čechová	Emanuela Gobbo	Stanislas Menzelevskiy	Jon Wengström
Paolo Cherchi Usai	Oliver Hanley	Russell Merritt	Caroline Yeager

Redazione / *Edited by*

Catherine A. Surowiec

Traduzioni / *Translations by*

Lenny Borger, Mark Brady, Paolo Cherchi Usai, Aurora De Leonibus, Andrea Filippi, Livio Jacob, Piera Patat, David Robinson, Luca Stimoli, Catherine A. Surowiec; Key Congressi, Trieste.

Copertina / Cover: *Rågens rike* di/by Ivar Johansson, SE 1929. (Svenska Filminstitutets bildarkiv)

Credits Dopo il titolo originale, gli eventuali titoli paralleli inclusi quelli delle edizioni italiane e/o angloamericane, sono indicati in grassetto entro parentesi tonde; le eventuali traduzioni letterali sono invece riportate in tondo entro parentesi quadre. L'anno indicato tra parentesi nell'area del titolo, dopo la casa di produzione e il paese d'origine, è normalmente quello di edizione. / *The film's original main title appears in boldface capital letters. This is followed by any Italian and/or British/American release titles, in boldface within parentheses, and then by any assigned literal translations necessary in Italian and English, in roman within square brackets. The year indicated in parentheses at the end the title line, after the production company and country, is ordinarily that of the film's release.*

Legenda / Key to Abbreviations: *ad:* adattamento/adaptation; *anim:* animazione/animation; *assoc:* associato/associate; *asst:* assistente/assistant; *b&w:* bianco e nero/black and white; *choreog:* choreographer, choreography/coreografo, coreografia; *col.:* colore/colour; *co-prod:* co-produttore, co-produzione/co-producer, co-production; *cost:* costumi/costumes; *des:* designer; *dial:* dialoghi/dialogue; *dir:* direttore, direzione/director; *dist:* distribuzione/distributor; *ed:* editor; *exec:* esecutivo/executive; *f:* fotografia; *fps:* fotogrammi al secondo/frames per second; *ft:* piedi/feet; *m:* metri/metres; *mgr:* manager; *mont:* montaggio; *mus:* musica/music; *narr:* narratore, narrazione/narration, narrator; *op:* camera operator; *orig. l:* lunghezza originale/original length; *ph:* cinematography; *prod:* produttore, produzione/producer, production; *rec:* recordista/recording; *rel:* released; *rl:* rullo, rulli/reel(s); *scen:* sceneggiatura/screenplay, screenplay; *scg:* scenografia; *sd:* sonoro/sound; *sogg:* soggetto; *spec. eff:* effetti speciali/special effects; *supv:* supervisione/supervisor, supervising; *tech:* tecnico/technical; *v.c:* visto di censura.

Presentazione / Introduction

Non siamo soli!

Le istituzioni culturali di quasi tutto il mondo sono vittime, come noi, del difficile momento economico. Nel nostro caso, c'è stato persino un momento in cui sembrava che il futuro stesso delle Giornate fosse a rischio. Risparmiando il più possibile a livello organizzativo – con conseguenze di cui i nostri ospiti non tarderanno ad accorgersi, ma che siamo certi comprenderanno – siamo riusciti ancora una volta a mantenere in vita il festival.

Non ci siamo però limitati a sopravvivere: infatti il programma del 2013 è forse uno dei più avventurosi della nostra storia. È un'affermazione che abbiamo fatto spesso negli anni scorsi, ma sicuramente nessun programma finora aveva presentato un'offerta così ricca in termini di SCOPERTE. All'inizio, forse, gli ospiti si troveranno addirittura disorientati di fronte a un così vasto panorama di nomi e titoli completamente nuovi; ma i nomi nuovi non verranno dimenticati ancora una volta e lasceranno certamente una traccia duratura nella storia del cinema.

Una vera rivelazione è la stagione sperimentale del cinema ucraino. Un breve periodo di relativa autonomia politica ed economica favorì lo sbocciare di una generazione di vigorosi artisti d'avanguardia. Conosciamo già alcuni dei film che di questa stagione furono il frutto: *Zvenyhora*, *Arsenal* e *Zemlya* (La terra) di Dovzhenko; *Liudyna z kinoaparatom* (L'uomo con la macchina da presa) e *Odynadtsiatyi* (L'undicesimo) di Dziga Vertov (film che non avrebbe potuto realizzare a Mosca); *Navesni* (Primavera) di Mikhail Kaufman. Si tratta però di opere che gli storici tradizionali hanno genericamente definito "sovietiche" citandole col solo titolo russo. Altri registi di grande rilievo sono semplicemente scomparsi dalla scena, poiché i loro film furono archiviati e sepolti allo svanire dell'effimera autonomia ucraina. Quest'anno arriveranno a Pordenone, riscoperti dopo ottant'anni di oblio, i film di Mykola Shpykovskiy, Heorhii Tasin e Heorhii Stabovyi, oltre che di un altro esule da Mosca, Viktor Turin.

I film svedesi della fine degli anni Venti non sono stati soppressi, bensì oscurati da quell'età dell'oro che sembrava tramontata quando Hollywood strappò Sjöström, Stiller, Garbo e Hanson al loro paese natale. In realtà, come possiamo constatare oggi, il cinema svedese continuò a muoversi con sicurezza, puntando – nel tentativo di conservare un mercato internazionale – non più su drammi rurali basati sui classici della letteratura nazionale, ma su temi più spiccatamente urbani, sofisticati e soprattutto cosmopoliti, scegliendo in ambito internazionale sia le star (Lil Dagover, Elissa Landi, Louis Lerch) che i registi (Anthony Asquith, di cui vedremo la versione svedese – *Fången n:r 53* – di *A Cottage on Dartmoor*).

Quattro sono i film di Gustaf Molander, la cui straordinaria carriera si estende dal 1916, quando collaborava come sceneggiatore con Sjöström e Stiller, al 1967. Questi ultimi film muti vanno da *Förseglade läppar*, ovvero quel "Labbra sigillate" che dà il titolo alla rassegna, al dramma romantico *Hans engelska fru* (La moglie inglese) a una spassosa commedia con Pat e Patachon. Alcune di queste opere sono rimaste per lungo tempo inaccessibili, ma grazie al corposo programma di restauri dello Svenska Filminstitutet si possono nuovamente vedere (non più labbra sigillate, dunque, anche in senso letterale, considerato che la commedia *Konstgjorda Svensson* propone vivaci sequenze sonore).

Dopo aver riscoperto l'anno scorso Anna Sten, nel 2013 Pordenone presenta una star che non è certo sconosciuta al pubblico delle Giornate: in *The Manxman* e *Blackmail* Anny Ondra è stata il prototipo delle eroine bionde predilette da Hitchcock. Ora possiamo ammirarla in una luce ben diversa, ossia come Anny Ondráková, la "Buster Keaton in gonnella" della Cecoslovacchia – definizione peraltro fuorviante, perché Anny è stata una donna e un'attrice originale, ricchissima di fascino e di duttile talento. Tuttavia, di solito, è ricordata soprattutto per il suo matrimonio (durato ben 54 anni) con il pugile Max Schmeling: la loro storia d'amore è stata oggetto di ben tre versioni cinematografiche, in una delle quali l'incantevole Anny è interpretata da Britt Ekland.

Rolf Aurich e Wolfgang Jacobsen, nell'introduzione alle opere di Gerhard Lamprecht presentate dalla Deutsche Kinemathek, sottolineano giustamente "lo sguardo acuto e la partecipazione affettuosa" che contraddistinguono quest'autore. Lamprecht traccia un ritratto dei quartieri poveri di Berlino (e in particolare dei bambini che li popolano) paragonabile alle illustrazioni di Heinrich Zille e prima ancora di Käthe Kollwitz. Come loro, egli "non era solo un osservatore interessato all'umanità, era un osservatore dotato di umanità". Forse l'eccezionale lavoro svolto da Lamprecht come storico e pionieristico collezionista di cinema ha messo in ombra la sua opera di regista (il suo film più famoso è la prima versione di *Emil und die Detektive*). Il programma coincide con il cinquantenario della Deutsche Kinemathek, nata dalla collezione di film che Lamprecht aveva iniziato a formare all'età di dieci anni, nel 1907.

L'ormai familiare sezione dedicata ai classici dello schermo, "Il canone rivisitato", include *Mat* (La madre, 1926) di Pudovkin, riproposto accanto a un precedente adattamento del romanzo di Gor'kij realizzato nel 1919 da Aleksandr Razumnyi: la più antica produzione sovietica finora presentata alle Giornate. Un altro dei film "canonici" è il documentario di Viktor Turin *Turksib*, che va a integrare la proiezione di *Provokator* delle Giornate 2012 e quella di quest'anno del suo film ucraino *Borotba veletniv* (Lotta di giganti): riusciamo così a presentare tutti i lungometraggi muti di questo sfuggente regista. *Scherben*, diretto dal romeno Lupu Pick, è considerato il primo *Kammerspielfilm*: Anton Kaes contribuisce al nostro catalogo con una nota di grande spessore, che illustra il particolare significato di

quest'opera per la storia del cinema tedesco. *Beggars of Life* di William Wellman, con la meravigliosa Louise Brooks, verrà proiettato in una serata speciale, con l'accompagnamento di un piccolo ensemble.

Quest'anno, il contributo alla storia del cinema d'animazione presenta – accanto a quotidiani omaggi a Felix the Cat di Otto Messmer e a Ko-Ko the Clown dei fratelli Fleischer – la prima retrospettiva di tutti i tempi (Russia compresa) dell'animazione sovietica degli anni Venti. In questo catalogo due grandi esperti, Sergei Kapterev e Peter Bagrov, ci guidano in un intricato labirinto di propaganda, commercio, libri illustrati per l'infanzia, arte iconoclastica, esperimenti artigianali e mero divertimento.

Tra le rarità italiane più recentemente tornate alla luce, si vedranno al Verdi *I promessi sposi* di Eleuterio Rodolfi, *Il gallo nel pollaio* di Enrico Guazzoni, l'importante documentario *Viaggio in Congo* di Guido Piacenza (1912) e – proiettato esattamente nel giorno del duecentesimo anniversario della nascita del compositore – *Giuseppe Verdi nella vita e nella gloria* di Giuseppe De Liguoro, realizzato per celebrare il primo centenario nel 1913. La miscellanea “Riscoperte e restauri” offre anch'essa i suoi tesori: Ivan Mozhukhin in *Der Geheime Kurier*, adattamento alquanto libero da *Le Rouge et le Noir* di Stendhal; Conrad Veidt e Liane Haid nei ruoli di Cesare e *Lucrezia Borgia*; un'allegria spedizione sovietica verso la luna in *Kosmicheiskii Reis* (Viaggio cosmico), il cui consulente scientifico fu il leggendario fondatore della scienza spaziale russa, Konstantin Tsiolkovsky (1857-1935); una compilazione che Elif Rongen-Kaynakçı ha tratto dalla collezione Desmet dell'EYE, “Uomini che soffrono”, in cui vediamo dipanarsi una sfilata di catastrofi tragiche oppure comiche.

La sezione sul cinema delle origini propone per il settimo e conclusivo anno i film dell'eclettica e ricchissima collezione formata dalla famiglia di ambulanti neozelandesi Corrick e ora conservata dalla cineteca australiana. Il pubblico pordenonese vedrà inoltre, raccolto per la prima volta, l'intero repertorio superstite dei film realizzati per e con le apparecchiature Joly-Normandin; un repertorio rimasto nascosto per oltre un secolo a causa del singolare metodo di perforazione e avanzamento della pellicola adottato dal sistema. Ora è finalmente possibile rivedere queste immagini del mondo com'era nel 1896-'97.

Quale preludio a una stagione di lungometraggi di finzione messicani, presentiamo una cronaca della storia del Messico, divisa in tre parti e della durata di sei ore, che abbraccia il periodo compreso tra la fine del diciannovesimo secolo e la conclusione della rivoluzione, compilata sulla base di film e resoconti giornalistici dell'epoca.

La scoperta – avvenuta proprio (e giustamente) a Pordenone – della copia di lavorazione dei prologhi girati da Orson Welles per i tre atti della farsa *Too Much Johnson* di William Gillette è già stata ampiamente pubblicizzata. Tra le altre, più modeste, scoperte citiamo la prima versione di *The Blacksmith* di Buster Keaton (il merito va a Fernando Pena e alla Lobster Films) e il trailer originale ucraino per *Odynadtsiatyi* (L'undicesimo) di Vertov (EYE Filmmuseum). La National Film Preservation Foundation presenta una selezione di film tratto dalla sua più recente collezione di DVD, composta da tesori cinematografici americani rimpatriati dal New Zealand Film Archive.

Un avvenimento straordinario sarà l'esibizione di Ichiro Kataoka, il più prestigioso benshi del cinema giapponese. Quest'anno il pubblico di Pordenone potrà assaporare per la terza volta l'irripetibile esperienza dei tradizionali “narratori cinematografici” giapponesi dell'epoca del muto. Nel 1990 e nel 2001 abbiamo avuto l'onore di assistere alle interpretazioni della prima insegnante di Kataoka, la famosa artista Sawato Midori, che a sua volta aveva studiato con Shunsui Matsuda (1925-1987), diretto successore dei benshi originali del muto. Per dimostrare l'ampio respiro dell'arte dei benshi, Kataoka-san commenterà due estratti da film storici giapponesi, una storia d'amore lesbica realizzata da Jiro Kawate, *Fukujuso* (Il profumo dell'adonide gialla, 1935), e infine *The Blacksmith* di Buster Keaton. Di fronte alla realtà dei tagli di budget, la nostra prima decisione è stata quella di mantenere la qualità del programma cinematografico, sacrificando essenzialmente i tradizionali eventi musicali speciali: dobbiamo accontentarci, ci siamo detti, dei nostri pianisti stabili, rinunciando ai musicisti esterni. Per la serata inaugurale abbiamo avuto la fortuna di assicurarci la prima dell'edizione italiana del film spagnolo del 2012 *Blancanieves*, un “muto del XXI secolo” arricchito da un superbo accompagnamento musicale registrato. Assisterà alla proiezione il regista Pablo Berger, che abbiamo potuto invitare a Pordenone grazie al sostegno della Fondazione CRUP.

Siamo rimasti fedeli alla nostra decisione, ma in seguito amici e sostenitori del festival sono intervenuti per sponsorizzare o “donare” musica, permettendoci così di continuare la nostra tradizione delle serate musicali speciali. La generosità di Banca Popolare FriuliAdria ci permette di offrire un evento orchestrale finale in prima internazionale: la commedia di Harold Lloyd *The Freshman* con la nuova partitura scritta da Carl Davis e da lui stesso diretta. Le compilazioni messicane saranno accompagnate dal pianista José María Serralde Ruiz, mentre l'accompagnamento del Neuve-řitelno Trio alla spettacolare pellicola con Anny Ondra *Prřichoř z temnot* (Colui che viene dalle tenebre) è stato in parte sostenuto da una donazione della WC Fields Productions, Inc., “in memoria del maestro della commedia WC Fields - nostro nonno”.

Accanto a un ambizioso programma di recupero e restauro dei film dell'età d'oro del cinema ucraino, il Centro cinematografico nazionale Oleksandr Dovzhenko di Kiev ha intrapreso l'audace esperimento di invitare musicisti contemporanei a interpretare i film, trascurando i tradizionali accompagnamenti coevi; e ancora una

volta il Centro finanzia generosamente numerose esecuzioni di questi artisti per il pubblico pordenonese. *Khlib (Il pane)* di Mykola Shpykovskiy, vietato per lungo tempo, sarà accompagnato dal trio bielorusso Port Mone, che mescola “musica classica, noise e folk sperimentale”. *Arsenal* sarà accompagnato da Yuri Kuznetsov, pianista jazz di culto e improvvisatore multistrumentale, che nel 1999 ha ricevuto un premio da Paul McCartney per la miglior interpretazione di “Yesterday”. Arseny Trofim, che nel 2010 ha composto la partitura per orchestra per *Nichnyi Viznyk* (Il vetturino di notte), a Pordenone accompagnerà il film al pianoforte, mentre il compositore e pianista polacco Marcin Pukaluk eseguirà la sua partitura per *Shkurnyk* (L'opportunist). La partitura orchestrale composta da Yuri Mykhalchuck per *Dva Dni (Due giorni)* e quella ideata dai DakhaBrakha, famoso quartetto ucraino di musica mondiale, per *Zemlya (La terra)* di Dovzhenko, verranno eseguite sotto forma di registrazioni sincronizzate.

I musicisti stabili delle Giornate lavoreranno quotidianamente con due pianisti esterni di grande talento nelle Masterclasses, affascinante viaggio nell'interpretazione musicale delle opere cinematografiche. Il Collegium porterà a Pordenone dodici nuovi giovani studiosi appassionati di cinema muto mentre a un collegian dell'anno scorso verrà assegnato il premio annuale della Banca Popolare FriulAdria per il miglior Collegium Paper. C'è davvero molta carne al fuoco.

Dobbiamo ammettere che questo è un programma più impegnativo di tutti i precedenti. Non vi è forse spettacolo che si possa perdere senza grave danno. Non ci si può permettere di alzarsi tardi, e il livello di ciascun film ci ha costretto a introdurre una lieve ma significativa modifica nella struttura giornaliera del programma. In passato usavamo concentrarci su un unico importante spettacolo serale, seguito da uno spettacolo notturno, di solito composto da film più brevi e meno impegnativi. La frequenza di scoperte importanti ci ha obbligato a collocare ogni sera due film principali. Ci scusiamo con coloro che, come abbiamo scoperto, consideravano talvolta gli spettacoli notturni una scusa per andarsene a letto presto. Non sarà più possibile: il programma di quest'anno è troppo bello!

Come al solito, noi delle Giornate non temiamo di dirci orgogliosi del programma che abbiamo il privilegio di presentare e questo perché il merito non è nostro. Il festival è un dono dei nostri amici e indispensabili sostenitori, quegli archivi internazionali che da soli, con un lavoro di conservazione durato decenni e con un generoso contributo in termini di ricerca e di tempo a noi dedicato, rendono possibile lo svolgimento del festival.

Purtroppo quest'anno dobbiamo ricordare la scomparsa di cinque cari amici: Vladimir Yurievich Dmitriev, vicedirettore generale del Gosfilmofond, aveva iniziato a lavorare nell'archivio russo nel 1962, all'età di 21 anni. Si deve a lui l'istituzione nel 1997 del festival archivistico di Belye Stolby, di cui è poi rimasto direttore artistico. Studioso e archivist, il suo maggior merito è stato quello di aver mantenuto entusiasmo e integrità per mezzo secolo, nelle travagliate vicende della storia del suo paese.

Solo due mesi dopo la scomparsa di Vladimir Yurievich è arrivata la notizia della morte, a 65 anni, di Valerii Bosenko, l'ambasciatore più amato del Gosfilmofond. Nato a Astrakhan, è entrato a far parte dell'archivio di Mosca proprio 40 anni fa. Dal 1999 ha diretto il dipartimento di bio-filmografico e tenuto i rapporti con l'estero. Tra i suoi numerosi lavori portati a termine con successo c'è stata la sistemazione della massa caotica di pellicola girata da Eisenstein per *Que viva Mexico!* Ha fatto il possibile per rendere le enormi collezioni del Gosfilmofond universalmente accessibili ed era anche un grande europeo, dalla cultura vasta e con una passione speciale per il cinema italiano: l'anno scorso ha pubblicato le bio-filmografie di 100 registi italiani. Scrive di lui Natalia Nusinova: “Valerii era un uomo meraviglioso, molto dolce, molto colto, buono, poetico e semplice come un bambino, ma pieno di conoscenza e di amore per il suo lavoro. È stato ammalato per un lungo periodo, ma era coraggioso e sempre pieno di speranza.”

Donald Richie, che nel 2005 aveva tenuto alle Giornate una bellissima Jonathan Dennis Lecture, è stato il primo e tuttora il più acuto storico del cinema giapponese, un'autorità sulla cultura giapponese in generale, e un eminente autore di saggi, racconti e scritti autobiografici.

Dejan Kosanovic, massimo storico e divulgatore del cinema jugoslavo e serbo, è stato un amico delle Giornate fin dalla loro nascita. La modestia, il calore umano e l'inesauribile entusiasmo che lo contraddistinguevano, permettevano di superare il timore reverenziale ispirato all'inizio dalla sua vastissima erudizione e dalla lunga carriera di cineasta, scrittore e insegnante.

Mario Catto, che per oltre vent'anni è stato un appassionato sostenitore e in alcune occasioni un collaboratore delle Giornate, va ricordato oggi con particolare calore in quanto proprio lui ha costituito il primo anello nella catena di eventi che ha portato alla scoperta di *Too Much Johnson*. Dieci anni fa, un amico di famiglia lo aveva informato di essere in possesso di alcune vecchie pellicole, potenzialmente pericolose, abbandonate anni prima nel magazzino della sua ditta di spedizioni. Mario lo pregò di non gettare il materiale e di affidarlo invece a Cinemazero: iniziò così la saga di *Too Much Johnson*. La scoperta è stata annunciata al pubblico il 7 agosto 2013, giorno in cui Mario avrebbe compiuto 43 anni.

Per concludere, un'osservazione su questo catalogo. Non possiamo esprimere adeguatamente la nostra gratitudine per gli autori che vi hanno contribuito e che sono tutti delle autorità nei rispettivi campi. Grazie a loro le Giornate possono offrire con orgoglio questo contributo annuale alla storia del cinema.

LIVIO JACOB, DAVID ROBINSON

We are not alone!

Cultural institutions throughout a large part of the world are, like us, victims of national economic constraints. In our case, there was even a moment at the start of the year when the very future of the Giornate del Cinema Muto was in question. With tough organizational economies – which will be all too evident to our guests, who are generously sharing them – we managed, once again, to make the festival happen. Resilience is our imperative.

Better than survival – the 2013 programme is perhaps one of our most adventurous. We have often claimed this in previous years, but certainly no programme before has offered so much in terms of DISCOVERY. Guests may even find it initially disconcerting to find so many names and titles that are quite new to them – but the new names will not be forgotten again, and will surely leave their lasting mark on the received film history.

Most remarkable is the revelation of Ukraine's age of experiment. A brief period of comparative political and economic autonomy fostered the flowering of a generation of energetic avant-garde artists. A few of the films that resulted we already know – Dovzhenko's Zvenyhora, Arsenal, and Earth; Dziga Vertov's Man with a Movie Camera and The Eleventh (films he could not have made in Moscow); Mikhail Kaufman's Spring – but these have generally been broadly classified by traditional historians as "Soviet" and identified only by their Russian release titles. Other outstanding directors simply disappeared from view as their films were suppressed with the erosion of Ukraine's brief autonomy. This year Pordenone will experience films by Mykola Shpykovskiy, Heorhii Tasin, and Heorhii Stabovyi, and another refugee from Moscow, Viktor Turin, rediscovered after 80 years' concealment.

The films of Sweden's later 1920s were not suppressed, so much as overshadowed by the great golden age which seemed to have ended when Sjöström, Stiller, Garbo, and Hanson were lost to Hollywood. In fact, as we can now discover, the Swedish cinema continued confidently, moving from rural dramas based on national literary classics, and shot in natural settings. In the quest to maintain an international market Swedish cinema sought more urban, sophisticated, and, above all, cosmopolitan themes, using international stars (Lil Dagover, Elissa Landi, Louis Lerch) and directors (Anthony Asquith, whose co-produced A Cottage on Dartmoor can be seen in the programme in its Swedish version, Fången n:r 53 [Convict no. 53]).

Four films are by Gustaf Molander, whose extraordinary career stretched from 1916, when he worked as a writer with Sjöström and Stiller, to 1967. These last silent films range from Sealed Lips, which gives the programme its title, and the romantic drama His English Wife, to the rip-roaring Pat and Patachon comedy Constable Paulus' Easter Crackers. Some of these films have long been inaccessible, but thanks to the Swedish Film Institute's determined programme of restoration, they can now be seen again, lips unsealed – quite literally in the comedy Konstgjorda Svensson, which introduces lively sound sequences.

Following last year's discovery of Anna Sten, Pordenone's star of 2013 is by no means unknown to Giornate audiences: in The Manxman and Blackmail Anny Ondra was the prototype of Hitchcock's preferred beautiful blonde heroines. But now she can be seen in a different light, as Anny Ondráková, Czechoslovakia's "Buster Keaton in skirts" – a misnomer, for she was undoubtedly her own woman, a comedienne of enormous charm and versatility. She is generally better remembered as the wife, for 54 years, of the great boxer Max Schmeling: in one of no less than three screen versions of their romance, the enchanting Anny was played by Britt Ekland.

Rolf Aurich and Wolfgang Jacobsen's introduction to the Deutsche Kinemathek's presentation of works by Gerhard Lamprecht justly speaks of his "keen eye and gentle heart". His depiction of the poor quarters of Berlin, and especially their children, compares with the drawings of Heinrich Zille and, earlier, of Käthe Kollwitz. Like them he "was not only an observer interested in humanity, he was an observer endowed with humanity". Perhaps Lamprecht's outstanding work as a historian and pioneer collector of cinema has overshadowed his work as a director (his most famous film was the first Emil and the Detectives). The programme coincidentally marks the 50th anniversary of the Deutsche Kinemathek, which grew from the collection of films that Lamprecht had begun at the age of 10, in 1907.

This year our continuing series of historical revaluation, "The Canon Revisited", offers Pudovkin's 1926 Mother, shown alongside an earlier adaptation of Gorky's novel by Aleksandr Razumnyi made in 1919 – the earliest Soviet production the Giornate has yet shown. The inclusion of Viktor Turin's classic documentary Turksib is complementary to last year's screening of Provokator and this year's of his Ukrainian film The Struggle of Giants – together representing this elusive director's complete output of full-length silent films. The intertitle-free Scherben, directed by the Romanian Lupu Pick, is regarded as the first kammerspiel film: Anton Kaes contributes a masterly note to this catalogue on its special significance to German film history. William Wellman's Beggars of Life, with the magnificent Louise Brooks, will be shown as a dedicated serata, with ensemble musical accompaniment.

This year's contribution to animation history offers – alongside daily tributes to Otto Messmer's Felix the Cat and the Fleischers' clown star Ko-Ko – the first-ever retrospective (even in Russia) of Soviet animation of the 1920s. In this catalogue two great experts, Sergei Kapterev and Peter Bagrov, guide us through the complex maze of ferocious propaganda, commerce, children's book illustration, iconoclastic art, artisanal experiment, and plain everyday fun.

Every year brings new rediscoveries from Italian film history: this year they include Eleuterio Rodolfi's I promessi sposi, Enrico Guazzoni's Il gallo nel pollaio, Guido Piaccenza's remarkable 1912 documentary Viaggio in Congo, and – screening on the exact day of the second centenary of the birth of the composer –

Giuseppe De Liguoro's Giuseppe Verdi nella vita e nella gloria, made to celebrate the first centenary in 1913. Our miscellanea of "Restorations and Rediscoveries" offers its own treasures – Ivan Mozhukhin in a rather free adaptation of Stendhal's Le Rouge et le Noir, Der Geheime Kurier; Conrad Veidt and Liane Haid as Cesare and Lucrezia Borgia; a joyous Soviet Trip to the Moon in Cosmic Journey, which had as scientific consultant the legendary prime founder of Russian space science, Konstantin Tsiolkovsky (1857-1935); another compilation by Elif Rongen-Kaynakçi from EYE's Desmet Collection, "Suffering Men", offering a collection of catastrophes, tragic or hilarious.

The early cinema section brings to an end the 7-year presentation of the Australian archive's bountiful and eclectic collection of the pioneer New Zealand travelling exhibitors the Corrick family. Pordenone audiences will see assembled for the first time the entire surviving repertory of films made by and for the Joly-Normandin apparatus – a repertory which remained unseen for well over a century on account of the eccentric film perforation and movement employed by the system. Now finally it can be projected – a long-lost vision of the world in 1896-7.

As a prelude to a season of Mexican fiction features we are presenting Dr. Aurelio de los Reyes' 3-part, 6-hour chronicle of Mexican history from the close of the 19th century to the end of the Revolution, compiled from film and newspaper reports of the period.

The discovery – in Pordenone, of all the most appropriate places – of the work print of Orson Welles' prologues for the three acts of William Gillette's stage comedy Too Much Johnson has already been publicized world-wide. Other more modest finds this year include Buster Keaton's abandoned first version of The Blacksmith (a joint rediscovery by Fernando Peña and Lobster Films) and the original Ukrainian trailer for Vertov's The Eleventh (EYE Filmmuseum). The National Film Preservation Foundation presents a programme of films from its latest DVD collection, of American film treasures repatriated from the New Zealand Film Archive.

An extraordinary event is the personal appearance of Ichiro Kataoka, Japan's star benshi. This is the third time that Pordenone audiences have experienced the unique experience of the traditional Japanese "film explainer" of the silent era. In 1990 and 2001 we were honoured with performances by Kataoka's first teacher, the famous master Sawato Midori, who in her turn had studied with Shunsui Matsuda (1925-1987), direct successor of the original benshi of the silent era. To demonstrate the range of the benshi's art, Kataoka-san will commentate two extracts from Japanese historical films, Jiro Kawate's story of a lesbian romance, Fukujuso (The Scent of Pheasant's Eye, 1935), and Buster Keaton's The Blacksmith.

Our first resolution, when faced with the realities of this year's budget cuts, was that, while maintaining the quality of the film programme, the essential sacrifice was our traditional special musical events: we must, we said, rely on our resident pianists, forgoing outside musicians. For the opening serata we have been privileged to secure the premiere of the Italian version of the new Spanish 21st century "silent" Blancanieves, with its own superb recorded musical track. The screening will be in the presence of the film's director Pablo Berger, enhancing the prestige of an event that has been made possible with the generous support of Fondazione CRUP.

We have maintained our resolution, but subsequently friends and supporters of the festival have stepped in to sponsor or "donate" music, to make it possible to maintain our tradition of special musical serate. Thanks to the generosity of Banca Popolare FriulAdria we are able to offer a final orchestral serata, with Carl Davis conducting his own score for Harold Lloyd's The Freshman. The Mexican compilations will be accompanied by the pianist José María Serralde Ruiz. The Neuve-řitelno Trio's accompaniment to the spectacular Anny Ondra vehicle Arrival from the Darkness has been in part supported by a donation from W.C. Fields Productions, Inc., "in memory of the comic master W.C. Fields – our grandfather".

Alongside its ambitious programme of retrieving and restoring the films of Ukraine's golden age, the Oleksandr Dovzhenko National Film Centre of Kyiv have boldly experimented in inviting contemporary musicians to interpret the films, without reliance on period traditions of accompaniment; and again they are generously financing several performances of these for the Pordenone audience. Mykola Shpykovskyy's long-banned Khlib (Bread) will be accompanied by the Belorussian trio Port Mone, described as "a mix of classical music, noise, and experimental folk". Arsenal will be accompanied by the cult jazz pianist and multi-instrumentalist improviser Yuri Kuznetsov – recipient in 1999 of an award from Paul McCartney for the best performance of "Yesterday". Arsenyi Trofim, who in 2010 scored Nichnyi Viznyk (The Night Coachman) for orchestra, will accompany the film on piano in Pordenone, and the Polish composer-pianist Marcin Pukaluk will perform his score for Shkurnyk (The Self-Seeker). Yuri Mykhalchuck's orchestral score for Dva Dni (Two Days) and that for Dovzhenko's Zemlya (Earth) created by DakhaBrakha, an iconic Ukrainian world music quartet, will be performed as synchronized recordings.

Our own resident musicians will work daily with two gifted guest pianists in the Pordenone Masterclasses, recommended as one of the best shows in town and offering a remarkable insight into film interpretation. The Collegium will bring to Pordenone 12 new young scholars and enthusiasts of silent film; and one of last year's collegians will be selected for the annual Award presented by the Banca Popolare FriulAdria, for the year's best Collegium Paper. There is a lot happening. It is, we have to admit, our most demanding programme to date. There is perhaps no show that you can miss without real loss. You cannot afford to get up late, and the strength of every film has necessitated a slight but significant change in the daily programme structure. In the past we have concentrated on a

single major serata show, followed by a “late-night show”, usually discreetly composed of shorter and less-demanding films. The predominance of important discoveries in this year’s programmes has obliged us to split each evening into two major shows, often commencing with the shorter presentation. We apologize to those who, as we have discovered, sometimes regarded the old late-night shows as excuses for early-to-bed. Not any more. This year’s programme represents challenging – but, be assured, rewarding – work.

As usual, we, the Giornate team, are unashamed to boast about the programme we are privileged to present, precisely because the credit is not ours. The festival is the gift of our friends and indispensable supporters, those international archives whose past decades of conservation work and present generosity with research, time, and the films themselves alone makes the Giornate possible.

It is a great sorrow to record the loss this year of five cherished friends of the Giornate. Vladimir Yurievich Dmitriev, deputy director-general of Gosfilmofond, had worked at the Russian archive since 1962, when he was 21. He was responsible for the creation of the archival festival of Belye Stolby in 1997, and remained its artistic director. Scholar and archivist, his great achievement was to have maintained his enthusiasm and integrity through half a century of troubled national history.

Only two months after the passing of Vladimir Yurievich came news of the death, at 65, of Valerii Bosenko, Gosfilmofond’s best-loved ambassador. Born in Astrakhan, he was a graduate of VGIK and a story editor at Lenfilm before he joined the Moscow archive exactly 40 years ago. Since 1999 he was head of the department of bio-filmography and foreign relations. Among his many achievements had been the historic task of bringing order to the chaotic mass of film that was Eisenstein’s Que viva Mexico! Dedicated to making the vast collections of Gosfilmofond universally accessible, he was at the same time a great European, of wide-ranging culture – with a special passion for Italian cinema: last year he published his bio-filmography 100 Italian Directors. Natalia Nusinova writes of him, “Valerii was a wonderful man, very sweet, very cultured, good, poetic and simple as a child, but filled with knowledge and love for his work. He had been very ill for a long time, but he was courageous, always full of hope.”

Dejan Kosanovic, the most respected historian and saviour of the Yugoslav and Serbian Cinema, was a friend of the Giornate almost from its beginning. His modesty, warmth, and inexhaustible enthusiasm always overcame one’s initial awe for his great scholarship and long career as a film-maker, writer, and teacher. Donald Richie, our Jonathan Dennis Lecturer in 2005, was the first and still the most sensitive historian of Japanese cinema, an authority on Japanese culture in general, and an outstanding essayist, short-story writer, and autobiographer in his own right.

Mario Catto, for more than 20 years an enthusiastic supporter and sometimes collaborator of the Giornate, is particularly remembered at this time as the first link in the chain of discovery of Too Much Johnson. A decade ago, a family friend told him he had to get rid of some potentially dangerous old film that had been abandoned years before in his shipping warehouse. Mario urged him not to junk the material, but to entrust it to Cinemazero in Pordenone. So began the saga of Too Much Johnson. The discovery was announced publicly on 7 August 2013, which would have been Mario’s 43rd birthday.

Finally, a note on this catalogue. We cannot adequately express our gratitude to our voluntary outside contributors, all of them authorities in their fields. Thanks to them the Giornate can be proud to offer this annual contribution to the recorded history of cinema. – LIVIO JACOB, DAVID ROBINSON



Die Verrufenen, Gerhard Lamprecht, 1925. (Deutsche Kinemathek)

Premio Jean Mitry / *The Jean Mitry Award*

Fin dalla loro nascita, avvenuta nel 1982, le Giornate del Cinema Muto hanno prestato una speciale attenzione al tema del restauro e della salvaguardia dei film. Nell'intento di approfondire questa direzione di ricerca, nel 1986 la Provincia di Pordenone ha istituito un premio internazionale che viene assegnato a personalità o istituzioni che si siano distinte per l'opera di recupero e valorizzazione del patrimonio cinematografico muto. Nel 1989 il premio è stato dedicato alla memoria di Jean Mitry, primo presidente onorario delle Giornate.

From its beginnings in 1982, the Giornate del Cinema Muto has been committed to supporting and encouraging the safeguard and restoration of our cinema patrimony. With the aim of encouraging work in this field, in 1986 the Province of Pordenone established an international prize, to be awarded annually to individuals or institutions distinguished for their contribution to the reclamation and appreciation of silent cinema. In 1989 the Award was named in memory of Jean Mitry, the Giornate's first Honorary President.

I vincitori dell'edizione 2013 sono / *This year's recipients are*

AURELIO DE LOS REYES

NATIONAL FILM AND SOUND ARCHIVE OF AUSTRALIA

Vincitori delle edizioni precedenti / *Previous winners*

2012 Pierre Étaix & Virgilio Tosi
2011 National Film Preservation Foundation & The New Zealand Film Archive
2010 André Gaudreault & Riccardo Redi
2009 Maud Linder & Les Amis de Georges Méliès
2008 Laura Minici Zotti & AFRHC
2007 John Canemaker & Madeline Fitzgerald Matz
2006 Roland Cosandey & Laurent Mannoni
2005 Henri Bousquet & Yuri Tsivian
2004 Marguerite Engberg & Tom Gunning
2003 Elaine Burrows & Renée Lichtig
2002 Hiroshi Komatsu & Donata Pesenti Campagnoni
2001 Pearl Bowser & Martin Sopocy
2000 Gian Piero Brunetta & Rachael Low
1999 Gösta Werner & Arte
1998 Tatjana Derevjanko & Ib Monty
1997 John & William Barnes & Lobster Films
1996 Charles Musser & L'Immagine Ritrovata
1995 Robert Gitt & Einar Lauritzen
1994 David Francis & Naum Kleiman
1993 Jonathan Dennis & David Shepard
1992 Aldo Bernardini & Vittorio Martinelli
1991 Richard Koszarski & Nederlands Filmmuseum
1990 Enno Patalas & Jerzy Toeplitz
1989 Eileen Bowser & Maria Adriana Prolo
1988 Raymond Borde & George C. Pratt
1987 Harold Brown & William K. Everson
1986 Kevin Brownlow & David Gill

The 2013 Pordenone Masterclasses

Giunte all'undicesima edizione, le Masterclasses per l'accompagnamento dei film muti hanno acquisito una reputazione internazionale per il contributo davvero unico dato a un campo musicale molto specialistico e già ci sono dei progetti per sviluppare altrove l'idea. Le lezioni sono aperte agli ospiti del festival, per cui costituiscono uno dei pezzi forti del programma. In particolare aprono nuovi orizzonti all'interpretazione filmica. Un musicista di cinema esige e sviluppa una capacità di penetrare il contenuto, la psicologia, la struttura di un film molto più acuta degli altri, ed è questo che i nostri pianisti cercano di trasmettere nel corso delle lezioni, risultando illuminanti anche per gli studiosi più sofisticati.

Il primo obiettivo delle Masterclasses è quello di raffinare e sviluppare la tecnica dei giovani artisti che vogliono cimentarsi con il cinema muto e per questo siamo alla costante ricerca di candidati idonei. I musicisti invitati quest'anno sono Lillian Henley e Anne-Maartje Lemereis.

Lillian Henley, compositrice, strumentista e attrice della 1927 Theatre Company, annovera fra i suoi lavori i pluripremiati *Between the Devil and the Deep Blue Sea* e *The Animals and Children Took to the Streets*, che l'hanno vista protagonista di lunghe tournée in Europa, Stati Uniti, Cina e Australia. In tempi più recenti ha partecipato al festival teatrale *ecov* di Mosca e al festival di Salisburgo. L'estate scorsa le sono state commissionate le musiche per una produzione di *Orgoglio e pregiudizio* dell'Open Air Theatre di Regent's Park. A Londra, si è esibita come accompagnatrice di film muti al Barbican, al Cinema Museum e al British Silent Film Festival del 2013.

Anne Maartje Lemereis ha 24 anni e viene da Utrecht, presso il cui conservatorio si è diplomata in composizione musicale. Nello stesso istituto ha ora iniziato a frequentare anche corsi di piano classico-moderno e di maestro di composizione. "Sono molto interessata a confrontarmi con discipline quali la danza, le arti dello spettacolo e naturalmente il cinema. Come compositrice e pianista sono molto ispirata da questa possibilità. Il mio sogno è di diventare compositore-esecutore."

Donazione Otto Plaschkes I costi del soggiorno a Pordenone dei candidati prescelti per le Masterclasses sono sostenuti con la donazione Otto Plaschkes. Quando questo creativo produttore del cinema britannico di origine austriaca morì nel 2005, un gruppo di amici costituì un fondo da versare alle Giornate in suo ricordo. Visto che la passione più grande di Otto era la musica e che egli era rimasto affascinato dall'attività svolta dal festival in campo musicale, la donazione Otto Plaschkes è stata destinata alle Masterclasses con l'entusiastica approvazione di sua moglie, Louise Stein.

Now in their eleventh year, the Pordenone Masterclasses in silent film accompaniment have today a world-wide reputation for their unique contribution to this very specialized field of music, and there are already plans to extend the idea to other centres. They are open to festival guests, who are discovering that the Masterclasses provide one of the best shows in town. In particular they offer new insights into film interpretation. The best film musicians, as we discover, require and develop a much deeper insight into the film's content, psychology, and structure than the rest of us, and our musicians collaborate to impart something of this, in the course of the masterclass sessions, in a way that is illuminating even to the most sophisticated film scholars.

The first aim of the masterclasses is to refine and develop the technique of young artists embarking on film accompaniment, and we are always in search of likely candidates. This year's masterclass guests are Lillian Henley and Anne-Maartje Lemereis.

Lillian Henley's work as composer, performer, and actress with the 1927 Theatre Company has included the award-winning Between the Devil and the Deep Blue Sea and The Animals and Children Took to the Streets, and has taken her on extensive tours in Europe, the USA, China, and Australia. Most recently she appeared at the International Chekhov Theatre Festival in Moscow and the Salzburg Festival. This summer she was commissioned to write the music for the Regent's Park Open Air Theatre production of Pride and Prejudice. As a silent film accompanist she has performed in London at the Barbican, the Cinema Museum, and the 2013 British Silent Film Festival.

Anne-Maartje Lemereis is 24 years old and from Utrecht, The Netherlands. She graduated as Bachelor of Composition at the Utrechts Conservatorium, and has just embarked on further courses for Master of Composition and in modern-classical piano at the Conservatorium. "I'm very interested in working with other disciplines in my music, such as dance, performing arts, and of course film. As composer as well as pianist this possibility always inspires me a lot. I am ready to work hard to fulfil my dream of being a performing composer."

The Otto Plaschkes Gift The residence of the Masterclass participants in Pordenone is supported by the Otto Plaschkes Gift. When the Austrian-born Otto Plaschkes, one of Britain's most imaginative film producers, died in 2005, a group of his friends contributed to a fund to be donated to the Giornate in his memory. Otto's passion – after film – was music, and he was particularly fascinated by the musical work of the Giornate, so it seemed appropriate to dedicate the Otto Plaschkes Gift to helping sustain the Masterclasses, with the enthusiastic collaboration of Otto's widow, Louise Stein.

NEIL BRAND, DAVID ROBINSON

Le Masterclasses si tengono ogni giorno – da lunedì a venerdì – presso l'Auditorium della Regione. L'accesso è libero per tutti gli accreditati. *The Masterclasses will be held daily from Monday to Friday, in the Auditorium della Regione (Via Roma, 2), and are open to all guests.*

Collegium 2013

Giunto alla quindicesima edizione, il Collegium prosegue sui binari stabiliti, anche se speriamo che metodo e risultati evolvano spontaneamente ogni anno. Ai 12 candidati ammessi si sono aggiunti svariati *associates* volontari. Gli obiettivi del Collegium rimangono immutati: avvicinare le nuove generazioni alla scoperta del cinema muto e far sì che le nuove leve possano diventare parte di quella comunità unica nel suo genere che si è formata in tre decenni di Giornate. Si cerca soprattutto di trarre vantaggio dalle peculiari caratteristiche del festival: un evento concentrato nell'arco di una settimana; la possibilità di vedere un'infinità di rare copie d'archivio; la presenza nello stesso luogo e nello stesso periodo di molti (forse della maggior parte) tra i più qualificati esperti mondiali di storia del cinema – studiosi, storici, archivisti, collezionisti, critici, docenti universitari e semplici appassionati. Scartato il tradizionale approccio da “scuola estiva” con un programma di insegnamento formale, si è preferito tornare ad un concetto fondamentalmente classico dello studio, in cui l'impulso è dato dalla curiosità e dalla volontà di sapere degli studenti. Le sessioni giornaliera non si presentano quindi come lezioni formali o gruppi di studio, ma piuttosto come “dialoghi” nel senso platonico, con i *collegians* che siedono accanto a esperti di diverse discipline. I dialoghi mirano non soltanto a stimolare lo scambio di informazioni e conoscenze, ma anche a favorire i contatti interpersonali, cosicché le “reclute” non siano intimidite dagli “habitués”, ma possano agevolmente accostarli per ulteriori approfondimenti e discussioni.

Per focalizzare la propria ricerca, i membri del Collegium collaborano alla produzione di una serie di testi su temi emersi o innescati dall'esperienza della settimana. Ognuno dei partecipanti si impegna a scrivere un saggio la cui fonte principale dev'essere costituita dal programma delle Giornate o da interviste e conversazioni con gli studiosi e gli esperti presenti al festival. Deve insomma trattarsi di un elaborato che non si sarebbe potuto redigere senza partecipare alle Giornate. I saggi saranno pubblicati sul sito delle Giornate e il migliore tra questi riceverà il Premio Banca Popolare FriulAdria: istituito nel 2008, è un apprezzato riconoscimento dei risultati conseguiti dal Collegium.

In its 15th edition, the Collegium follows its established plan, though we hope that every year brings some natural evolution in method and results. The 12 invited “scholarship” collegians are now augmented by an undefined number of voluntary associate collegians. The Collegium’s aims remain unchanged: to attract new, young generations to the discovery of silent cinema, and to infiltrate these newcomers into the very special community that has evolved around the Giornate during its three decades. It is designed to take advantage of the unique conditions of the Giornate – a highly concentrated one-week event; the possibility to see an extensive collection of rare archival films; the presence in one place and at one time of many (perhaps most) of the world’s best qualified experts in film history – scholars, historians, archivists, collectors, critics, academics, and just plain enthusiasts. Rejecting the conventional “summer school” style of a formal teaching programme, the Collegium returns to a fundamental, classical concept of study, in which the impetus is the students’ curiosity and inquiry. Instead of formal lectures and panels, the daily sessions are designed as “Dialogues”, in the Platonic sense, when the collegians sit down with groups of experts in various disciplines. The Dialogues are designed not just to elicit information and instruction, but to allow the collegians to make direct personal and social connection with the Giornate habitués and to discover them as peers whom they can readily approach, in the course of the week, for supplementary discussion.

To focus their inquiry, the members of the Collegium collaborate on the production of a collection of papers on themes emerging from or inspired by the experience of the week. Each collegian is required to contribute an essay, and the criterion is that the principal source must be the Giornate programme, or conversation and interviews with the scholars and experts to whom the week facilitates access. It has to be, in short, a work that could not have been produced without the Giornate experience. The papers will be published on the Giornate website, and the best Collegium Paper of the year is eligible for the annual Premio Banca Popolare FriulAdria, inaugurated in 2008 and deeply appreciated as a recognition of the achievement of the Collegium.

Il programma dei dialoghi 2013 è il seguente / *The public programme for the 2013 Collegium Dialogues is:*

Domenica/Sunday 6

Le Giornate 2013: Il programma e la sua preparazione; metodi e problemi della presentazione dei film muti / *Getting to Grips with the Giornate: the 2013 programme and how it is made; methods and problems of presentation of silent films*

Lunedì/Monday 7

Gerhard Lamprecht: Il cinema è la vita, la vita è il cinema / *Gerhard Lamprecht: Cinema is Life, Life is Cinema*

Svezia: gli anni dimenticati: approfondimento di Jon Wengström su “Labbra sigillate” / *Sweden’s Forgotten Years: An introduction to “Sealed Lips” by Jon Wengström*

Martedì/Tuesday 8

L'animazione, nucleo originale del cinema / *Animation: The Original Nucleus of Cinema*

Cogliere l'essenziale: l'arte del manifesto cinematografico nei primi anni del muto: presentazione a cura di EYE Filmmuseum / *Capturing the essence: the art of the film poster in the first silent era: presentation by EYE Filmmuseum*

Mercoledì/Wednesday 9

La grande fuga – Il grande esperimento: il cinema ucraino alla fine degli anni Venti / *The Great Escape – The Great Experiment: Ukrainian Cinema at the End of the 1920s*

La partitura che amate odiare: Peter Freestone parla della passione di Freddie Mercury per il cinema e del suo contributo alla versione Moroder di *Metropolis* / *The Score You Love to Hate: Peter Freestone on Freddie Mercury's passion for films and his contribution to the Moroder Metropolis*

Giovedì/Thursday 10

Gideon Bachmann: documentare la storia del cinema – Conversazione con i grandi maestri / *Gideon Bachmann: Recording Film History – Conversing with the Masters*

Riflessioni a posteriori su *Too Much Johnson* / *Afterthoughts on Too Much Johnson*

Venerdì/Friday 11

“Narratori cinematografici”: incontro con il benshi Ichiro Kataoka / *“Film Explainers”: Meeting with the benshi Ichiro Kataoka*

“Miglior attore 2013”. La tecnica attoriale all'epoca del muto attraverso i protagonisti della Giornate 2013: Anny Ondra, Ivan Mozhukhin, Louise Brooks e gli altri / *“Best Actor 2013”: Film Acting seen at the 2013 Giornate: Anny Ondra, Ivan Mozhukhin, Louise Brooks, and the others.*

I DIALOGHI SI TENGONO OGNI GIORNO DALLA DOMENICA AL VENERDÌ, ALLE ORE 13:00, PRESSO L'AUDITORIUM DELLA REGIONE. TUTTI GLI OSPITI DEL FESTIVAL POSSONO PRENDERVI PARTE. / *THE DIALOGUES WILL BE HELD DAILY AT 13:00, FROM SUNDAY TO FRIDAY, AND ARE OPEN TO ALL FESTIVAL GUESTS. THE SESSIONS WILL TAKE PLACE IN THE AUDITORIUM DELLA REGIONE (Via Roma, 2).*

La Fondazione Crup per la diffusione della cultura tra la Comunità friulana.

Bambina nella cesta, fotografia di Ugo Pellis, 1925



Nonostante tagli piuttosto rilevanti abbiano colpito anche il settore cultura, nel 2012 la Fondazione Crup ha investito un terzo delle risorse - oltre 2 milioni e mezzo di euro - in ambito culturale, finanziando 138 progetti che spaziano dall'arte alla musica e dallo spettacolo all'editoria. Attraverso questo importante sostegno la Fondazione diventa punto di riferimento - talora decisivo - per gli operatori di tali settori ed offre al contempo un supporto concreto ai centri culturali, di aggregazione, e agli eventi di eccellenza presenti nel nostro Territorio, come le Giornate del Cinema Muto.



www.fondazionecrup.it

Eventi speciali / *Special Events*

BLANCANIEVES (Arcadia Motion Pictures / Noodles Production / Nix Films, ES/FR/BE 2012)

Regia/dir., scen: Pablo Berger; *f./ph:* Kiko de la Rica; *mont./ed:* Fernando Franco; *scg./des:* Alain Bainée; *cost:* Paco Delgado; *mus:* Alfonso de Vilallonga; *cast:* Maribel Verdú (Encarna), Daniel Giménez Cacho (Antonio Villalta), Ángela Molina (Doña Concha), Macarena García (Carmen), Sofía Oria (Carmencita), Inma Cuesta (Carmen de Triana), Pere Ponce (Genaro Bilbao), Josep Maria Pou (Don Carlos), Ramón Barea (Don Martín), Emilio Gavira (Jesús), Sergio Dorado (Rafita); DCP, 104' (24 fps); *fonte copia/source:* Movies Inspired, Torino.
Didascalie in italiano / *Italian intertitles.*

Blancanieves è stato uno degli ultimi film recensiti da Roger Ebert, un critico la cui competenza e amore per il cinema di tutte le epoche erano senza pari. Il suo particolare dono, come critico e come uomo, era una generosa comprensione della natura umana e una concezione del cinema come una costante espressione di quella umanità. Ebert è morto a 72 anni il 4 aprile 2013, dopo una malattia molto lunga che fino alla fine egli sfidò intrepido.

Per gentile concessione di sua moglie Chaz, riproduciamo la sua recensione di *Blancanieves* e dedichiamo questa serata inaugurale alla sua memoria. – DAVID ROBINSON

Forse è ancora presto per considerarla una tendenza, ma un altro film muto sembra destinato ad affermarsi nel panorama cinematografico contemporaneo: *Blancanieves*, sensazionale film spagnolo di straordinario impatto visivo scritto e diretto da Pablo Berger.

Benché la storia si rifaccia ai fratelli Grimm e alla leggenda di Biancaneve, questo è tutto fuorché un film per bambini. È un possente film muto del tipo che avrebbe potuto essere realizzato dai più grandi registi degli anni '20, ammesso che alcuni dettagli come il perverso sadomasochismo della matrigna cattiva potessero eludere le maglie della censura. Il delizioso *The Artist*, che l'anno scorso si è portato a casa l'Oscar come migliore film, barava un po' ironizzando sul suo silenzio e addirittura introducendo qualche parola. *Blancanieves* utilizza il medium del muto per i suoi punti di forza, fra cui il fatto che può così facilmente lasciare spazio alla fantasia. Per molti versi è altrettanto emozionante dei grandi classici muti di Dreyer, Pabst o Murnau. È un film spagnolo, ma naturalmente i film muti parlano un linguaggio internazionale.

La storia inizia con un famoso matador, Antonio Villalta (Daniel Giménez Cacho), che è anche un tracotante spaccone. Ma il destino gli è avverso. Affrontando un toro nell'arena, Antonio rimane paralizzato, e la sua adorata moglie muore dando alla luce una bambina. La piccola Carmen è allevata dalla nonna fino alla sua morte. Incautamente, Antonio sposa la crudele Encarna (Maribel Verdú), la sua ex infermiera,

che mira solo al suo denaro e lo trascura abbandonandolo sulla sedia a rotelle nella sua stanza. Alla morte della nonna, Encarna consente a Carmen di andare a vivere con lei e con il padre, costringendola però ad alloggiare nella riemssa e a svolgere i lavori più faticosi. Encarna, nel frattempo, "domina" l'autista di casa con l'armamentario classico di frusta e stivali. Alla fine Carmen riesce ad intrufolarsi dentro casa e a consolidare i legami col padre, che le insegna l'arte della tauromachia. Stanca di badare al marito invalido, Encarna ne affretta la dipartita e ordina all'autista di eliminare anche l'ormai adolescente Carmen. L'autista abbandona la ragazzina apparentemente morta in un fiume dei paraggi, dove viene trovata da una troupe di nani, Los Enanitos Toreros. Un gruppo di toreri girovaghi che viaggia di città in città e che pare uscito da un film di Tod Browning. I nani la battezzano Biancaneve. Quando durante una corrida, uno di loro cade ferito, Carmen balza nell'arena e distrae il toro, usando le tecniche apprese dal padre. In breve tempo diventa lei stessa una celebre matadora. Trascinata da una romantica, splendida colonna sonora, il film è un'autentica meraviglia. Carmen da bambina è amabilmente interpretata dall'angelica Sofía Oria e, da adulta, dall'attrice Macarena García. Come per *The Artist*, credo che il pubblico scoprirà di amare il cinema muto più di quanto non pensi. I film muti offrono esperienze e dimensioni differenti da quelle del cinema parlato. – ROGER EBERT

[Questa scheda] è la rielaborazione di un post inviato da Roger Ebert dal Festival di Toronto del 2012. Alla fine di marzo 2013 egli chiese di riadattare il testo ricavandone una recensione perché non si sentiva abbastanza bene per scriverne una ex novo. *Blancanieves* figurava nella rosa dei 12 film invitati quest'anno all'Eberfest di Champaign, Illinois, e Roger era stato uno dei suoi più grandi sostenitori. Riprendendo l'esortazione rivolta ai partecipanti al festival dal regista Pablo Berger, "Se questo film vi piace, spargete la voce, in onore di Roger."

LAURA EMERICK

Blancanieves was one of the last films reviewed by Roger Ebert, a critic whose knowledge and love of all periods of the cinema was unequalled. His unique gift as critic and man was his generous understanding of human nature, and his perception of cinema as a constant expression of that humanity. Roger died at 72 on 4 April 2013, after a very long illness which to the last he gallantly defied. By kind permission of his widow, Chaz, we reprint his review of Blancanieves, and dedicate this evening's performance to his memory. – DAVID ROBINSON

It's too soon to declare a trend, but a silent film once again seems likely to become a success in the contemporary film world: Blancanieves, a striking, visually stunning Spanish feature, written and directed by Pablo Berger.

Although the story draws on the Brothers Grimm and the legend of Snow White, it is anything but a children's movie. It is a full-bodied silent film of the sort that might have been made by the greatest directors of the 1920s, if such details as the kinky sadomasochism of this film's evil stepmother could have been slipped past the censors.

The delightful *The Artist*, which slipped away with last year's Academy Award for best picture, cheated a little by having tongue-in-cheek fun with its silence, and even allowing a few words to sneak in. *Blancanieves* exploits the silent medium for its strengths, including the fact that it can so easily deal with fantasy. This is as exciting, in many of the same ways, as the greatest traditional silent masterpieces by Dreyer, Pabst or Murnau. It's a Spanish film, but of course silent films speak an international language.

The story opens with a famous matador, Antonio Villalta (Daniel Giménez Cacho), who is filled with swaggering ego. All goes wrong for him. He is paralyzed in the ring, and his beloved wife dies in childbirth. Their daughter, Carmen, is raised by her grandmother until her death. Antonio unwisely marries the heartless Encarna (Maribel Verdú), his former nurse, who wants only his money and ignores him as he sits in a wheelchair in his room.

After Carmen is orphaned, Encarna allows the child to come and live with her and her father, only to give her a room in the barn and put her to work at hard labor. Encarna, meanwhile, dominates the household's chauffeur in classic boot-and-whip style. Eventually, Carmen manages to sneak into the mansion and bond with her father, who teaches her the art of bullfighting.

Fed up with caring for her invalid husband, Encarna hastens his demise. She also orders the chauffeur to eliminate the now-teenage Carmen. Left for dead in a nearby river, Carmen is discovered by a troupe of dwarves, Los Enanitos Toreros. They are bullfighters who travel between cities and look like characters out of a *Tod Browning* film. They name her *Blancanieves*, Spanish for *Snow White*.

When one of them is wounded, she leaps into the ring and distracts the bull, using the matador skills she learned from her father. Eventually she, too, becomes a famed matador.

This film is a wonderment, urged along by a full-throated romantic score. Carmen as a child is performed lovably by the angelic Sofia Oria and as an adult, Macarena García. As with *The Artist*, I believe audiences will discover they like silent films more than they think they do. The silents offer experiences and dimensions different from talking pictures. – ROGER EBERT

[This note] was reworked from a blog post that Roger Ebert filed from the 2012 Toronto Film Festival. In late March 2013 he requested that it be refashioned into a review because he was not feeling well enough to write one from scratch. *Blancanieves* was one of 12 films invited to this year's Ebertfest in Champaign, Illinois, and Roger was one of the movie's biggest champions. As director Pablo Berger urged Ebertfest attendees, "If you like this film, spread the word, in honor of Roger." – LAURA EMERICK

A colpi di note / Striking a New Note 2013

Progetto a cura di/A project by Mediateca Pordenone di Cinemazero; con il sostegno di/with the support of Banca Popolare FriulAdria-Crédit Agricole.

Eccoci alla settima edizione di "A colpi di note", progetto nato dalla sinergia fra Cinemazero e la Scuola Secondaria di Primo Grado "Centro Storico" di Pordenone, nella persona della prof.ssa Maria Luisa Sogaro che, per prima, ha ideato e voluto questo progetto.

Per il terzo anno collabora come partner la S.S.P.G "Leonardo da Vinci" di Cordenons.

Quest'anno la scelta del soggetto è caduta sulla serie di comedy shorts "The Little Rascals – Our Gang": serie creata nel 1922 da Hal Roach ma forse maggiormente conosciuta in Italia nella versione sonora degli anni '40.

Il film scelto dalla scuola di Cordenons, fra i molti che Cinemazero ci ha proposto, è *No Noise*. "Niente rumore"... in realtà è un film piuttosto chiasoso: Mickey, Farina e il resto della gang vivono un'avventura in ospedale, combinando marachelle e subendo gli scherzi dello staff ospedaliero.

Il progetto ha avuto inizio in dicembre con una serie di lezioni teoriche preparatorie sul cinema muto e, in particolare, sul commento sonoro dei film a carattere comico, che hanno coinvolto 5 classi dell'istituto. Abbiamo avuto la presenza di docenti di prim'ordine quali Manlio Piva, Rudy Zugno, Silvia Moras e Denis Pinese. Poi, in gennaio, è iniziata l'attività laboratoriale che ha coinvolto la classe seconda E durante le ore curricolari di musica.

Il commento sonoro che abbiamo realizzato è basato su arrangiamenti di cakewalk e two step di George Cobb e Scott Joplin, ma anche su brani originali, elaborati in parte dall'insegnante, in parte dagli alunni stessi. Fedeli alla tradizione jazzistica, la nostra band è composta da una sezione melodica di fiati (flauti dolci soprani e contralti, sax e clarinetto) e una sezione ritmica (pianoforte, xilofono, metallofono, glockenspiele, chitarre).

Non poteva mancare la sezione rumoristi, che ha il compito non facile di far risaltare le azioni comiche. – EMANUELA GOBBO

This year marks the 7th edition of "Striking a New Note", a project created by the synergy between Cinemazero and the Centro Storico Secondary School in Pordenone, represented by Maria Luisa Sogaro, the teacher who devised and organized the project. It is also the third year of the partnership with the Leonardo da Vinci Secondary School in Cordenons.

This year we are featuring two shorts from the "Little Rascals" ("Our Gang") series. The series was started in 1922 by Hal Roach, but is perhaps better known in Italy in the sound version from the 1940s.

Among the many films suggested by Cinemazero, the Leonardo da Vinci School chose *No Noise*. In what is actually a rather "noisy" film, Mickey, Farina, and the rest of the gang get up to their fun and games in a hospital, playing pranks on the staff, who give as good as they get.

This year's project started last December with a series of preparatory theoretical lessons on silent cinema, in particular on musical accompaniment to comedy, for five classes in the school. These were conducted by qualified teachers: Manlio Piva, Rudy Zugno, Silvia Moras, and Denis Pinese. The laboratory work started in January, involving the Second E class during their compulsory curriculum hours for music.

Our accompaniment is based on cakewalk and two-step arrangements by George Cobb and Scott Joplin, but also includes original pieces composed partly by the teachers and partly by the students themselves. Faithful to jazz tradition, our band is made up of a woodwind melodic section (soprano and contralto recorders, saxophone, and clarinet) and a rhythm section (piano, xylophone, metallophone, glockenspiel, and guitars). No such enterprise would be complete without a percussion/sound effects section, with the demanding job of lending emphasis to the comic action. – EMANUELA GOBBO

Colpo dopo colpo, siamo al settimo anno, numero perfetto per chi fa musica!

Stiamo per coronare un altro sogno: rendere omaggio alla splendida Jean Darling e agli impareggiabili Little Rascals.

Ricordo l'incontro, qualche anno fa, a Sacile con Baby Peggy e con le sue straordinarie interpretazioni.

Quindi, a Pordenone, gli incredibili incontri musicali con Jean Darling, presenza costante, vivace e sempre spiritosa, alle proiezioni delle Giornate, mi hanno fatto appassionare al Cinema delle Baby Stars.

Siamo finalmente riusciti ad avere una copia di *Crazy House* e... all'opera!

La nostra attività ha da sempre un duplice obiettivo: far conoscere ai ragazzi i capolavori del comico delle origini e farli rivivere con un accompagnamento musicale adatto al film e alle abilità esecutive del gruppo.

Dopo gli adattamenti dal mondo sonoro per l'infanzia di Stravinskij e di Schumann, ecco ora la rielaborazione delle "Danze delle bambole" di Shostakovich. Il "Valzer lirico" è il tema di Jean, evocata dal timbro del flauto traverso, "Organetto" è il tema del bimbo-giocattolo, il "Walzer scherzo" è il tema della Casa Pazza e la Polka accompagna la Merenda delle Beffe.

Per il tema della Baby Gang, invece, abbiamo rivisitato il politonale *Girotondo dei bimbi* di Enrico Bormioli, pubblicato dalla rivista *L'Antologia Musicale* nel dicembre 1930.

Il gruppo quest'anno è più numeroso, ma alcuni sono alla fine della loro esperienza, perché presto frequenteranno le scuole superiori.

Come sempre abbiamo lavorato con impegno e piacere e... buon divertimento a tutti! – MARIA LUISA SOGARO

Step by step we have reached year 7, the perfect number for music-makers. And we are about to make another dream come true – paying tribute to the splendid Jean Darling and the priceless Little Rascals (Our Gang).

I remember my encounter a few years ago in Sacile with Baby Peggy and her extraordinary performances. Then, in Pordenone, my incredible musical encounters at the film shows with Jean Darling, ever-present with her lively wit – it was there that I learned to love the Baby Stars. We finally got hold of a copy of Crazy House and went straight to work. What we do has always had two objectives: to introduce our students to the silent comedy masterpieces and bring them back to life with a musical accompaniment suitable to the film and to the group's performing ability.

After the childhood-world adaptations of Stravinsky and Schumann, we have come up with a reworking of Shostakovich's "Dances of the Dolls". The "Lyric Waltz" is Jean's theme, evoked by the timbre of the flute; "Hurdy-Gurdy" is the theme of the child-toy; the "Jocular Waltz" is the theme of the Crazy House; and the Polka accompanies the April Fool's Day Dinner.

For the Baby Gang theme we revisited Enrico Bormioli's polytonal "Girotondo dei bimbi", a ring-around-the-rosy dance published in the journal Antologia Musicale in December 1930.

Our group is bigger this year, but some of its members are near the end of this particular road because they'll soon be starting high school. As always, we've put our hearts into it and have gotten a lot of pleasure from it. We hope you do the same! – MARIA LUISA SOGARO

SCUOLA MEDIA "LEONARDO DA VINCI", CORDENONS

NO NOISE (Hal Roach, US 1923)

Regia/dir.: Robert F. McGowan; *sogg./story:* Hal Roach; *didascalie/intertitles:* H. M. Walker; *cast:* Mickey Daniels (Mickey), Joe Cobb (Joe), Jackie Condon (Jackie), Jack Davis (Jack), Allen "Farina" Hoskins (Farina), Mary Kornman (Mary), Ernest Morrison (Ernie), Beth Darlington (infermiera di Mickey/Mickey's nurse), Lincoln Stedman, Charles Stevenson, Charley Young (medici/physicians), Helen Gilmore, Clara Guiol (infermiere/nurses), Charles A. Bachman (agente/officer); *data uscita/rel.:* 23.9.1923; DCP (trascritto da una copia 16mm diacetato / transferred from a 16mm diacetate print, 24'35"; *fonte copia/source:* Lobster Films, Paris.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Accompagnamento musicale/Musical accompaniment:

Orchestra Istituto Comprensivo di Cordenons

Direzione/Conductor: Emanuela Gobbo

Rumoristi/Sound effects: Nicholas Braidich, Endrit Kryeziu, Leonardo Ret, Alessandro Rosalen

Chitarre/Guitars: Andrea Corazza, Federico De Santi

Percussioni/Percussion: Thomas Dalla Bona, Patrick Del Pup, Cleiton Zadi

Sax alto/Alto saxophone: Michele Dalla Bona, Francesco Zoccolan

Clarineti (soprani e contralti)/Clarinets (soprano & alto): Elisa Badin, Isabel Ara, Aya Dazia, Erisa Delaj, Michela Gaetani, Giulia Grigolon, Ashley Mejia, Aurora Pavan

Pianoforte/Piano: Samuel Serban

SCUOLA MEDIA CENTRO STORICO, PORDENONE

CRAZY HOUSE (Hal Roach, US 1928)

Regia/dir: Robert F. McGowan; *didascalie/intertitles:* H. M. Walker; *f./ph:* Art Lloyd; *mont./ed:* Richard C. Currier; *cast:* Jean Darling (Jean), Joe Cobb (Joe), Jackie Condon (Jackie), Allen “Farina” Hoskins (Farina), Bobby “Wheezer” Hutchins (Wheezer), Mary Ann Jackson (Mary Ann), Jay R. Smith (Percy), Joseph W. Girard (suo padre/*Percy’s father*), Eric Mayne (l’amico del padre di Percy/*friend of Percy’s father*), May Wallace (la madre di Jean/*Jean’s mother*), Charles A. Bachman (agente/*officer*), Ed Brandenburg (operaio/*workman*), Pete the Pup (Pansy); *data uscita/rel:* 2.6.1928; DVD, 20’25”; *fonte copia/source:* Cinemazero, Pordenone.

Didascalie in inglese, sottotitoli in tedesco / *English intertitles, German subtitles.*

Accompagnamento musicale/*Musical accompaniment:*

Orchestra Istituto Comprensivo di Pordenone Centro

Direzione/Conductor: Maria Luisa Sogaro

Flauto traverso/*Transverse flute:* Andrea Magris

Glockenspiel soprano/*Soprano glockenspiel:* Annalisa Parisi

Glockenspiel contralto/*Alto glockenspiel:* Margherita Romano

Flauti dolci soprani e tenori/*Soprano and tenor recorders:* Margherita

Ceppi, Giulio Favot, Giovanni Lunardelli, Kwabena Owusu Ansah,

Leonardo Palumbo, Andrea Peressin, Mirko Pesut, Tommaso Piccolo,

Claudio Romano, Matteo Sanson, Tommaso Spadari

Xilofono soprano e contralto, steeldrum/*Soprano & alto xylophone,*

steel drum: Alessia Di Rosa, Nadia Perosa, Edoardo Rossi, Angela

Tardio

Xilofono basso/*Bass xylophone:* Sara Mozzon

Chitarre/*Guitars:* Andrea Di Terlizzi, Valdo Reini, Emanuele Savoia

Pianoforte/*Piano:* Irene Cannizzaro, Federico Raffin

Rumoristi/*Sound effects:* Helena Avetisjan, Giorgia Basile, Elisa

D’Arenzo, Anduela Dervishaj, Yousri Garraoui, Jeanne Lebossé,

Francesco Lutman, Deborah Muhigirwa, Anna Mutuale, Francesca

Simoni

★★★★★

Jean Darling “a casa” / “at home”

Nell’ormai tradizionale incontro pordenonese con Jean Darling, l’intramontabile e leggendaria “resident star” delle Giornate darà il benvenuto ai piccoli musicisti delle locali scuole medie che avranno appena accompagnato la sua comica del 1928 *Crazy House*. Il film era un episodio della serie “Our Gang” di Hal Roach, in cui l’elegante e incantevole Jean di sei anni è una “povera bambina ricca” che muore dalla voglia di giocare con la gang di piccoli teppisti che scorrazza nella strada antistante. Riuscirà nel suo intento grazie al party a trabocchetto organizzato dal “povero ragazzo ricco” della porta accanto.

Miss Darling ripagherà i suoi giovanissimi musicisti – e il resto degli ospiti delle Giornate – cantando canzoni d’epoca con la sua

fenomenale voce, che è rimasta miracolosamente intatta dai tempi in cui interpretò il ruolo di Carrie nel primo allestimento teatrale di *Carousel* diretto da Rouben Mamoulian nel 1945.

Quest’anno le sarà di nuovo accanto il fedele e affezionato accompagnatore Donald Sosin, purtroppo assente dalle Giornate dell’anno scorso per motivi di salute (pur se va detto che Gabriel Thibaudeau, quest’anno impegnato altrove, fu un impeccabile sostituto). Jean e Donald non hanno voluto anticipare l’intero programma, che tuttavia, oltre ai più gettonati successi del passato, includerà come promesso da Miss Darling la canzone preferita di sua madre, *Just A-wearying for You*. E, naturalmente, non mancheranno gli aneddoti... Ci piace pensare che alle Giornate Jean Darling sia sempre “a casa”. – DAVID ROBINSON

At this year’s now traditional meeting with the Giornate’s unfading resident star and legend, Jean Darling will welcome as her special guests the children’s orchestras who will have just played for her 1928 comedy Crazy House. The film was one of Hal Roach’s “Our Gang” series, and elegant, exquisite 6-year-old Jean is the poor-little-rich-girl who longs to play with the rough-necks of the Gang who menace the street outside. She succeeds thanks to the booby-trapped party given by the poor-little-rich-boy next door.

Miss Darling will repay her young musicians – and the rest of the Giornate guests – with songs in the phenomenal voice which has survived miraculously intact since she created the role of Carrie in Rouben Mamoulian’s premiere production of Carousel in 1945.

This year she will be reunited with her loyal and loving accompanist Donald Sosin, who was unfortunately sick and absent from the Giornate last year (though Gabriel Thibaudeau, himself otherwise engaged this year, filled the breach faultlessly). They have not revealed their whole programme, though alongside the hoped-for reprises, Miss Darling promises her mother’s favourite song, “Just A-wearying for You”. And of course there will be stories...

We like to feel that at the Giornate, Jean Darling is always “at home”.

DAVID ROBINSON

★★★★★

Prima mondiale / World Premiere

TOO MUCH JOHNSON (Mercury Theatre, US 1938) (copia lavoro/*work print*)

Regia/dir: Orson Welles; *sogg./story:* dalla pièce di/*from the stage play* by William Gillette (1894); *f./ph:* Harry Dunham; *mont./ed:* Orson Welles; *scg./des:* James Morcom; *cost:* Leo Van Witsen; *prod. asst:* John Berry; *prod:* John Houseman, Orson Welles; *cast* (in ordine di apparizione / *in order of appearance*): Virginia Nicholson [Nicholson] (Leonora Faddish), Guy Kingsley (Henry Mackintosh), Eustace Wyatt (Francis Faddish), Arlene Francis (Mrs. Clairette Dathis), Joseph Cotten (Augustus Billings), Herbert Drake (a “Keystone Kop”), Marc Blitzstein (passante/*bystander*), Ruth Ford (Mrs. Augustus Billings),

Mary Wickes (Mrs. Upton Batterson), Edgar Barrier (Leon Dathis), John Houseman (a "Keystone Kop"), George Duthie (commissario di bordo/a purser), Erskine Sanford (Frederick), Howard Smith (Joseph Johnson); 35mm, 5936 ft., 66' (24 fps); fonte copia/print source: Cinemazero, Pordenone / Cineteca del Friuli, Gemona / George Eastman House, Rochester, NY.
Senza didascalie / No intertitles.

Film restaurato dalla George Eastman House presso i laboratori Cinema Arts, Inc. grazie a una sovvenzione della National Film Preservation Foundation.

Preservazione aggiuntiva effettuata dalla Haghefilm Digitaal, Amsterdam, con fondi della Cineteca del Friuli.

Il positivo nitrato è stato ristampato così com'è stato trovato, senza interventi sul montaggio: i rulli sono stati ordinati secondo la sequenza degli eventi deducibile dall'adattamento di Orson Welles della pièce di William Gillette.

Restored by George Eastman House at the Cinema Arts, Inc. laboratories (Pennsylvania, U.S.), through a grant from the National Film Preservation Foundation. Additional preservation from Haghefilm Digitaal, Amsterdam, The Netherlands, with funding provided by La Cineteca del Friuli.

The nitrate positive film is reproduced as it was found – with no editorial intervention – ordering the reels by the presumed sequence of events in Orson Welles' adaptation of William Gillette's stage play.

"Come lo hai girato?" chiese Peter Bogdanovich a Orson Welles verso la fine degli anni Sessanta. "Mi sono procurato una cinepresa da cinema muto e ho semplicemente cominciato a girare la manovella ... È stato un gran divertimento." Welles parlava di *Too Much Johnson*, stravagante jeu d'esprit realizzato nel 1938 ma mai proiettato in pubblico prima d'ora; anzi, per molto tempo si era pensato che fosse svanito nel nulla, scomparso nell'incendio che intorno al 1970 devastò la villa di Welles a Madrid. Oggi sappiamo che il materiale di *Too Much Johnson* non era andato perduto: si era solo smarrito. Alla fine degli anni Settanta una casa di spedizioni ricevette una misteriosa consegna, dei cui documenti di accompagnamento non rimane traccia. Casualmente depositato in un magazzino di Pordenone, il materiale, in apparente stato di decomposizione, a giudicare dall'odore, fu accolto nel 2005 dalla locale associazione cinematografica, Cinemazero. La conferma che si trattasse proprio di *Too Much Johnson* si è avuta solo nel dicembre del 2012, quando il materiale è stato identificato da Ciro Giorgini, specialista italiano del cinema di Welles. È poi rapidamente seguito l'intervento di conservazione. Chi aveva organizzato la spedizione di questo materiale? Impossibile dirlo, ma certo il regista di *F for Fake*, che si diletta di enigmi e giochi di prestigio, avrebbe apprezzato il contorto destino della sua prima impresa cinematografica di un certo respiro; forse ne avrebbe addirittura tratto un film, se avesse avuto tempo e denaro.

Nella filmografia wellesiana *Too Much Johnson* è preceduto solo da un

cortometraggio di otto minuti, *The Hearts of Age* (1934), sardonica satira di *Caligari* e di altri capolavori dell'avanguardia europea, con Welles nel ruolo della Morte. *Citizen Kane*, il suo esordio hollywoodiano, si sarebbe fatto attendere ancora tre anni. *Too Much Johnson* è diverso da entrambi, non da ultimo nelle intenzioni; infatti non è stato concepito come film autonomo, ma piuttosto come una serie di sequenze girate per essere inserite in uno degli allestimenti teatrali del Mercury Theatre. Oggi l'intreccio di cinema e azione drammatica dal vivo è cosa consueta, ma rappresentava una novità nel 1938, quando Welles e John Houseman stavano pianificando la loro seconda stagione al Mercury Theatre di New York. Due anni prima, per il Federal Theatre Project, la coppia aveva messo in scena con successo *Horse Eats Hat*, adattamento allegramente infedele della commedia di Eugène Labiche *Un Chapeau de paille d'Italie* (Un cappello di paglia di Firenze), da cui già René Clair aveva tratto un film. Nell'evidente speranza di ripetere tale successo, Welles riesumò un'altra farsa, *Too Much Johnson* (1894) di William Gillette (1853-1937), attore e commediografo americano famoso soprattutto per le sue interpretazioni teatrali di Sherlock Holmes. Manipolando il testo con la stessa libertà che si era concesso nei confronti di quello di Labiche, Welles pensò di evitare i lunghi dialoghi espositivi del primo atto, fornendo al pubblico le informazioni necessarie essenzialmente per mezzo di una pantomima filmata muta gremita di inseguimenti e chiassosi effetti comici. Risolto così il primo atto, Welles prevedeva di realizzare sequenze filmate introduttive più brevi anche per il secondo e il terzo atto.

Le riprese vennero effettuate in fretta e furia nell'estate del 1938, in modo da poter rispettare la data prevista per l'esordio fuori Broadway, il 16 agosto a Stony Creek nel Connecticut. Già indossando quelli che sarebbero stati i costumi di scena, gli attori del Mercury si lanciarono con brio nell'avventura, soprattutto Joseph Cotten, che interpreta il ruolo di Augustus Billings, eroe della vicenda e irresistibile dongiovanni. Sfoggiando costantemente una paglietta e un colletto di celluloidi tanto alto da sembrare fabbricato con la pellicola delle sequenze perdute di *Greed*, Cotten si getta nella sua parte con un ardore e una vivacità che raramente avrebbe dimostrato di nuovo di fronte a una cinepresa. Arlene Francis, futura colonna del programma televisivo americano a quiz *What's My Line?*, ricopre il ruolo di Clairette Dathis, l'innamorata francese di Billings; un'altra affascinante presenza femminile è quella di Virginia Nicholson, che allora era la moglie di Welles. L'operatore è Harry Dunham, avventuroso talento proveniente dai cinegiornali, che dopo aver seguito la guerra civile in Spagna e l'invasione giapponese della Cina si era ormai abituato a improvvisare le riprese. Girò quasi sempre in esterni: nella zona del mercato di Lower Manhattan, a Battery Park e più avanti, lungo il corso dell'Hudson, presso la cava Tomkins Cove a Haverstraw, luogo scelto per rappresentare Cuba, ove Gillette aveva collocato gli ultimi due atti nei quali il groviglio di inganni ed equivoci raggiunge l'apice. Munitosi di una moviola, Welles montò il film personalmente nella suite di un albergo di Manhattan, scoprendo nel corso di questo lavoro la verità di una massima che



Too Much Johnson, 1938. (Cinemazero/George Eastman House)

sarebbe stata formulata parecchi anni più tardi dal suo biografo Simon Callow: “Girare è umano, montare divino.”

Con l'approssimarsi della prima a Stony Creek divenne malauguratamente chiaro che quel teatro non avrebbe potuto ospitare una proiezione cinematografica. Nella fretta, Welles aveva pure ignorato la questione dei diritti cinematografici della commedia, rivendicati dalla Paramount che ne aveva realizzato una versione nel 1920 e minacciava di esigere un pingue risarcimento se la produzione del Mercury avesse mai raggiunto Broadway. Orbata delle sequenze cinematografiche, la commedia esordì in Connecticut alla data prevista ma non registrò un successo tale da giustificare il trasferimento a Broadway. Il materiale filmato di *Too Much Johnson* cadde nel dimenticatoio, a differenza dell'accompagnamento musicale, scritto in stile metà americano e metà parigino dal futuro romanziere Paul Bowles (che aveva già composto la musica per *Horse Eats Hat*), il quale si affrettò a trarre dalla sua partitura un vivace brano da concerto, *Music for a Farce*, scritto per clarinetto, tromba, pianoforte e un'indaffarata sezione di percussioni, comprendente bottiglie di latte e un campanello.

La prepubblicità per l'allestimento del Mercury Theatre menziona “parecchie spassose sequenze filmate nella tradizione di Mack Sennett”. L'eredità della slapstick comedy del cinema muto è evidente nei 66 minuti del materiale ritrovato che è embrionalmente montato, con riprese multiple e un certo disordine narrativo. La Manhattan di Welles sembra pattugliata dai Keystone Kops; gli inseguimenti si scatenano frenetici attraverso strade, uscite antincendio e tetti, ripresi spesso a velocità accelerata. Una spasmodica ansia nello stile di Harold Lloyd influenza palesemente gli inseguimenti sui tetti e le peripezie di Cotten con una scala estensibile, mentre Edgar Barrier, nella parte del marito geloso che si torce i baffi, esibisce un sberleffo alla Ben Turpin. A parte l'influenza delle comiche mute, la velocità dell'azione corrisponde anche al dialogo originale della commedia, ed è infatti strutturata in modo da adeguarsi all'accavallarsi cadenzato ma quasi affannoso delle battute nel testo di Gillette, che a sua volta vuol rendere l'atmosfera confusa di un'autentica conversazione.

Si possono cogliere anche altre influenze. Le luminose scene di “interni”, girate in realtà in esterni a Yonkers, rimandano alle maliziose riprese *en plein air* delle prime comiche Pathé: una soluzione quanto mai opportuna, dal momento che la commedia di Gillette è l'adattamento di una farsa francese, *La Plantation Thomassin* di Maurice Ordonneau (1891). Si intravedono anche i germi del futuro di Welles: il divertito ritratto di un ambiente di fine Ottocento (atmosfera che tornerà a visitare in *The Magnificent Ambersons*); le inquadrature di interni domestici costruite con cura estrema; l'uso spumeggiante degli spazi architettonici. In una delle prime sequenze di inseguimento vediamo scorrere le immagini, davvero notevoli, di una serie di scatoloni di imbalsaggio – inquietante presagio dei beni terreni di Charles Foster Kane, ammucciatati per la vendita all'asta alla fine di *Citizen Kane*.

Per tutta la durata dell'azione, gli attori di Welles attraversano le sequenze del film correndo a passo di carica, compiendo azioni

che corrispondono alla trama della farsa di Gillette o più spesso la ampliano con generosa esuberanza. Ma chi sono esattamente questi personaggi? Cosa fanno, e perché? Spiegarlo non è facile, ma la natura obliqua del nostro materiale ci obbliga perlomeno a tentare.

Ecco quindi una breve guida per lo spettatore. Augustus Billings (Joseph Cotten), inguaribile ganimede e tessitore di menzogne, corteggia l'avvenente signora Dathis sotto le mentite spoglie di Alfred Johnson, inesistente proprietario di una piantagione di zucchero a Cuba (reale professione di uno degli amici di Billings, Lounsberry). All'inaspettato ritorno a casa del signor Dathis, Billings deve darsi alla fuga, tenacemente inseguito dall'iracondo marito armato della metà superiore di una foto di “Johnson”, strappata dalle mani della moglie. Mentre l'azione si sposta prima a una parata di suffragette, poi sulle banchine di Manhattan e infine su una nave diretta a Cuba, Dathis passa ossessivamente il suo tempo a buttar giù il cappello a tutti gli uomini che incontra, nella speranza di identificare la fronte dell'odiato “Johnson”.

Le sequenze filmate da Welles si aprono in realtà con una lite domestica completamente diversa, tra Leonora Faddish (Virginia Nicholson), il suo innamorato Mackintosh e il dispotico padre di Leonora che vuole imporle come marito l'autentico ricco proprietario di una piantagione di zucchero a Cuba (il cognome di quest'ultimo è naturalmente Johnson). Dopo prolungati inseguimenti che si snodano attraverso Lower Manhattan, le circostanze conducono tutti i protagonisti, comprese la moglie e la nonna di Billings (brevemente intraviste mentre facevano le valigie), a bordo del piroscampo *Munificent* diretto a Santiago. Fine del primo atto.

Gli inseguimenti continuano sulla nave e poi a Cuba, ove la trama diventa sempre più aggrovigliata. Arriviamo a un promontorio roccioso adorno di palme comicamente finte, ove troviamo un servitore in lacrime presso la tomba di Lounsberry (il piantatore amico di Billings), la cui azienda è opportunamente passata, assieme alle terre, al vero Johnson, collerico individuo armato di frusta. “Johnson” e Johnson si affrontano in un duello in cui viene coinvolto anche Dathis. Dopo una lunga scena in cui i personaggi sguazzano in una cava di ghiaia inondata, la commedia si conclude con Billings, maestro di imbrogli e macchinazioni, che organizza la fuga da Cuba per sé, la propria famiglia, Leonora e Mackintosh, mentre i rimasti a Cuba tramano vendetta.

La fusione di teatro e cinema tentata da Welles con *Too Much Johnson* avrebbe potuto funzionare? Forse no, perché il testo di Gillette e i supplementi filmati raggiungono l'effetto umoristico tramite registri differenti: il testo è metodico, le immagini anarchiche. Ma nonostante l'irregolare snodarsi del film, è ancora emozionante veder tornare miracolosamente in vita questa tappa essenziale della carriera di Welles. Guardate attentamente e attenti al cappello, soprattutto se vi chiamate Johnson. – GEOFF BROWN

“How did you shoot it?” Peter Bogdanovich asked Orson Welles at some point in the late 1960s. “Got some kind of a silent camera and just went out and started cranking ... Lots of fun.” He was talking about *Too Much Johnson*, an idiosyncratic jeu d'esprit made for the

*Mercury Theatre in 1938 but never exhibited in public before now; indeed it has long been considered lost without trace, victim of a fire at Welles' house in Madrid, circa 1970. Now we know that the material of Too Much Johnson was never lost, only mislaid. A shipping company in the late 1970s received a mysterious consignment, of whose paperwork there remains no trace. Moved by chance to a Pordenone warehouse, the material was given shelter in 2005 by the local film organization, Cinemazero, after the smell emanating from the package suggested decaying film. Confirmation of its title emerged only in December 2012 after identification by the Italian Welles specialist *Ciro Giorgini*. Conservation speedily followed. Who arranged the shipment? Impossible to say, though it's certain that the playful director of *F for Fake*, the lover of conundrums and conjuring tricks, would have relished the convoluted fate of his first extended celluloid venture. He might even have made a film about it, had he the time and the funding.*

*In Welles' filmography, Too Much Johnson is prefaced only by the 8-minute *The Hearts of Age* (1934), a grimacing satire of Caligari and Europe's other avant-garde trophies, featuring Welles as Death. *Citizen Kane*, his Hollywood début, lay three years in the future. Too Much Johnson is different from either, not least in intent. For it was never meant as a stand-alone film at all, rather as a series of sequences shot for inclusion in one of Mercury's theatre productions. Interweaving cinema and live drama is commonplace now, but it was a novelty in 1938 when Welles and John Houseman hatched plans for their second Mercury Theatre season in New York. Two years before, for the Federal Theatre Project, the pair had successfully presented *Horse Eats Hat*, a joyfully unfaithful treatment of the Eugène Labiche play *Un Chapeau de paille d'Italie* (The Italian Straw Hat), already filmed by René Clair. Hoping no doubt for similar success, Welles unearthed another farce, *Too Much Johnson* (1894) by William Gillette (1853-1937), the American actor-dramatist most famous for his stage portrayals of Sherlock Holmes. Treating the text as liberally as he did Labiche's, Welles conceived the idea of avoiding the first act's extensive expository dialogue by conveying the necessary information chiefly by silent filmed pantomime, involving much chasing and slapstick. Once past Act One, he also planned shorter introductory filmed sequences for Acts Two and Three.*

*Shooting was rushed through in the summer of 1938 in order to meet the scheduled pre-Broadway opening on 16 August at Stony Creek, Connecticut. Adopting what would be their stage costumes, the Mercury actors pitched in with brio, especially Joseph Cotten, cast in Gillette's role of the philandering hero Augustus Billings. Sporting a constant straw hat and a celluloid collar high enough to be made from the lost footage of *Greed*, he flung himself into the part with a degree of animation that he rarely exhibited before a camera again. Arlene Francis, later a stalwart of the American TV quiz show *What's My Line?*, played Billings' French amour, *Clairette Dathis*; further female adornment came from Virginia Nicholson, then Welles' wife. The cameraman was Harry Dunham, an adventurous newsreel talent*

accustomed to off-the-cuff shooting after covering the Spanish Civil War and the Japanese invasion of China. Much of the time he shot on location: in the market district of lower Manhattan; at Battery Park; and further up the Hudson at Tomkins Cove quarry, Haverstraw, a stand-in for Cuba, Gillette's setting for the last two acts, where the tangle of deceptions and misunderstandings reach their peak. Equipped with a Moviola, Welles edited the film himself in a Manhattan hotel suite, discovering in the process the truth of the mantra later expressed by his biographer Simon Callow: "To shoot is human; to edit, divine."

*As the Stony Creek premiere approached, it became unfortunately apparent that the theatre could not accommodate film projection. In his haste Welles had also ignored the play's film rights, claimed by Paramount Pictures, who had produced a version in 1920 and threatened to demand a fat fee if Mercury's venture reached Broadway. Stripped of its film sequences, the play opened on schedule in Connecticut but failed to register strongly enough to justify a Broadway transfer. The filmed apparatus of Too Much Johnson then entered limbo, aside from the musical accompaniment, written in an American-Parisian style by the future novelist Paul Bowles (the composer also for *Horse Eats Hat*), who quickly sliced his score into a sprightly concert piece, *Music for a Farce*, written for clarinet, trumpet, piano, and a busy percussion kit including milk bottles and a doorbell.*

Pre-publicity for the Mercury production mentioned "several hilarious motion picture sequences in the Mack Sennett tradition". The legacy of silent slapstick is obvious in the surviving 66 minutes of lightly edited footage, peppered with multiple takes and a degree of narrative disorder. Welles' Manhattan is policed, it seems, by the Keystone Kops; chases spread out up and down streets, fire escapes, roofs and beyond, with the camera sometimes under-cranked. Harold Lloyd's brand of high anxiety clearly influenced the rooftop chases and Cotten's antics with an extended ladder; while Edgar Barrier, as the moustache-twiddling jealous husband, briefly exhibits Ben Turpin's crossed eyes. Aside from the silent comedy influence, the action's speed also matches the play's original dialogue, crafted to suit Gillette's regular staccato delivery of urgent sentences, aimed at duplicating the confusions of actual conversation.

*Other influences may be spotted. The sunlit "interior" scenes, shot on an outdoors lot at Yonkers, suggest the naughty spice and plein air shooting of early Pathé comedies: fitting enough, since Gillette's play was adapted from a French farce, Maurice Ordonneau's *La Plantation Thomassin* (1891). There are also signs of Welles' future: in his amused treatment of the late 19th century scene (revisited in *The Magnificent Ambersons*); in the artfully framed domestic shots and the exuberant exploitation of architectural space. One early chase sequence features striking footage of market packing cases – a haunting pre-echo of Charles Foster Kane's worldly goods, piled up for auction at the end of *Citizen Kane*.*

All the while, Welles' actors charge through the footage, fulfilling actions that either match or, more often, indulgently expand upon the matter of Gillette's farce. But who exactly are these characters? What

are they doing, and why? It's not particularly easy to explain, though given the material's oblique nature an attempt must be made.

So here is a brief guide to the play and its filmed inserts. Cotten's Augustus Billings, the serial lover and spinner of lies, has been wooing the comely Mrs. Dathis under the alias of Alfred Johnson, an imaginary sugar plantation owner in Cuba (the actual occupation of one of Billings' friends, Lounsberry). When Mr. Dathis returns home unexpectedly, Billings escapes, only to be continually pursued by the enraged husband, armed with the top half of a photo of "Johnson", torn from his wife's hands. As the action moves to a suffragette parade, the Manhattan docks, and a ship bound for Cuba, Dathis spends most of his time obsessively knocking off men's hats, hoping to identify the "Johnson" forehead.

Welles' footage, however, actually opens with another domestic fracas entirely, featuring Leonora Faddish (Virginia Nicholson's part), her lover Mackintosh, and her overbearing father, who insists on Leonora marrying a wealthy, flesh-and-blood sugar plantation owner in Cuba. The plantation owner's surname, naturally, is Johnson. After the extensive chases through lower Manhattan, circumstances then bring all the parties, plus Billings' wife and grandmother (earlier seen in a brief episode packing suitcases), onto the S.S. Munificent, bound for Santiago. End of Act One.

The chases continue on the ship, then in Cuba, where the play's plot complications multiply. The footage takes us to a rocky bluff, decorated with comically fake palm trees, where we join a grieving servant at the grave of Billings' plantation friend Lounsberry, whose business and land has conveniently passed to the real-life Johnson, a hot-tempered chap with a whip. "Johnson" and Johnson fight a duel, with Dathis also involved. There is also much floundering in a flooded gravel pit. The play itself ends with Billings the master trickster engineering his escape from Cuba with his family, Leonora, and Mackintosh, while the characters left in Cuba determine to get their revenge.

Could the Mercury Theatre's fusion of cinema and stage in *Too Much Johnson* possibly have worked? Perhaps not, for Gillette's text and the filmed supplements reach their humour through different registers: the text methodical, the images anarchical. But for all the footage's patchy progression, it's still a thrill that this vital stepping-stone in Welles' career has been miraculously brought back to life. Keep your eyes peeled, and hold onto your hats, especially if your surname is Johnson. – GEOFF BROWN

[HOME MOVIE. MYRON FALK COLLECTION. ORSON WELLES DIRECTING TOO MUCH JOHNSON] (US, 1938)

Regia/dir. ?; cast (on camera): Orson Welles, Joseph Cotten, Ruth Ford, Virginia Nicholson [Nicolson], Edgar Barrier, John Houseman?, Howard Smith?, e altri/and others; Blu-ray (dal/from 16mm [positivo invertibile/reversal positive], 79 ft.), 3' (riversato a/transferred at 18 fps); fonte copia/source: University of California, Berkeley Art Museum/Pacific Film Archive, Berkeley, CA.

Senza didascalie / No intertitles.

Un breve ma prezioso sguardo sul set di *Too Much Johnson*. Orson Welles è intento a dirigere il film in esterni (l'episodio dello stagno) davanti a Joseph Cotten, Ruth Ford e altri interpreti, con tanto di palme "affittate" per la sequenza cubana. Questo cortometraggio fu donato al Berkeley Art Museum/Pacific Film Archive dal nipote di Myron S. Falk, uno dei finanziatori del Mercury Theatre. I diari di Myron corrispondenti agli anni 1938 e 1939 contengono diverse allusioni a Welles e al Mercury Theatre, ma non una parola a proposito di *Too Much Johnson* o di questo filmato in particolare. Non si esclude tuttavia che Myron abbia assistito alle riprese: "*The making of*" *Too Much Johnson* potrebbe essere opera sua o di qualcuno che gli ha poi regalato la copia. – MONA NAGAI, PAOLO CHERCHI USAI

This is a brief but unique document of Orson Welles' Too Much Johnson in the making. Orson Welles is seen directing on location (sequences designed to evoke Cuba, with rented palm trees and a pond); Joseph Cotten and Ruth Ford appear, among others. The Berkeley Art Museum/Pacific Film Archive received this short film from the grandson of Myron S. Falk, who was one of the original sponsors of the Mercury Theatre. The donor found in his grandfather's diaries of 1938 and 1939 many mentions of Orson Welles and the Mercury – although no reference to Too Much Johnson – and conjectured that Myron Falk might have been given this reel of film or perhaps even shot it. – MONA NAGAI, PAOLO CHERCHI USAI

★★★★★

Ichiro Kataoka, Benshi

Uno dei momenti clou delle Giornate di quest'anno è costituito dalla prima performance pordenonese di Ichiro Kataoka, la carismatica nuova stella del *benshi*.

Si è detto spesso che i film muti non furono mai veramente tali e questo è particolarmente vero nel caso del cinema muto giapponese. Nei primi anni del XX secolo il commento dal vivo di un film muto era stato un fenomeno globale, che tuttavia era rapidamente caduto in disuso in quasi tutti i paesi. In Giappone, al contrario, si sviluppò nell'arte verbale del *setsumei*, l'arte di accompagnare con un commento le immagini di un film praticata dal *benshi*, il quale descriveva l'azione scenica, prestava la voce ai diversi personaggi, ne spiegava la trama e dava maggiore profondità e significato alle scene con un commentario. Negli anni '10, le espressive esibizioni dei *benshi* erano talmente popolari che essi spesso ottenevano compensi più elevati e maggiore clamore pubblicitario dei registi o dei protagonisti dei film; occorre pertanto tener conto della loro presenza se si vuole comprendere a fondo lo stile raggiunto dal cinema muto giapponese e il tipo di esperienza che questo costituiva per il pubblico. Come ha commentato Michael Raine, "Il *benshi* suggeriva agli studi quali film realizzare, segnalava all'orchestra quando doveva tacere e arrivava perfino a controllare la velocità della proiezione. In Giappone più che altrove andare al cinema era una vera esperienza multimediale." Con l'avvento dei "talkies" nei tardi anni '20 e nei primi anni '30, la professione del

benshi fu sul punto di sparire, ma un esiguo drappello di benshi riuscì a mantenere in vita questa forma d'arte. Alcuni di essi continuarono ad esibirsi anche dopo la guerra. Tra questi, Shunsui Matsuda (1925-1987), che fondò un archivio del cinema muto per poi trasmettere i principi della sua arte alla celebre maestra benshi Midori Sawato, che si è esibita alle Giornate nel 1990 e nel 2001.

Ichiro Kataoka è stato l'allievo più brillante di Midori Sawato, da cui ha ricevuto la sua formazione professionale, pertanto egli discende in linea diretta dalla secolare tradizione benshi risalente ai primordi del cinema nipponico. Come benshi, Kataoka si è esibito assiduamente in Giappone e in Europa, in Australia e negli Stati Uniti e ha prestato spesso la propria voce al doppiaggio di cartoni animati e ai videogiochi. Oltre ad essere uno studioso di cinema delle origini e a collezionare incisioni degli spettacoli tenuti dai benshi, Kataoka in questo periodo tiene dei corsi presso l'Università di Bonn come assistente di ricerca e interprete.

Dispiegando l'ampia gamma di stili che un benshi deve saper padroneggiare, Kataoka-san non "accompagnerà" solo pellicole giapponesi (due frammenti di film in costume e un dramma di ambientazione moderna), ma anche una classica commedia di Buster Keaton. – JOHAN NORDSTRÖM

A major attraction of this year's festival is the first Pordenone appearance of Ichiro Kataoka, Japan's charismatic new star benshi. It is often said that silent films were never really silent, and nowhere is this more true than in the case of the Japanese silent cinema. Although the practice of silent film narration was a global phenomenon in the early years of the 20th century, it quickly died away in most countries. In Japan, by contrast, it developed into the verbal art of setsumei, the art of storytelling as performed by the benshi, which would include narrating the screen action, giving voice to the different characters, explaining the plot, and adding further depth and meaning to the scenes through commentary.

The highly expressive performances of benshi were so popular in the 1910s that they were frequently both better paid and more heavily advertised than the director or leading actors of the films, and their presence must be taken into consideration in order to arrive at a full understanding of the style that the Japanese silent cinema achieved and how that cinema was experienced. As Michael Raine has commented, "Benshi told studios what films to make, signaled the orchestra when to be quiet, and even controlled the projection speed. Filmgoing in Japan, even more than elsewhere, was truly a multi-media experience."

With the advent of "talkie" films in the late 1920s and 1930s, the profession all but died out, but a small number of benshi managed to keep the art form alive. Even after the war, a number of benshi continued to perform. Among these was Shunsui Matsuda (1925-1987), who founded a silent film archive, and eventually came to train the famous master benshi Midori Sawato, who appeared at the Giornate in 1990 and 2001.

Ichiro Kataoka was the star pupil of Midori Sawato, from whom he received his formal training, and he thus stands in a direct, century-old line of descent from the benshi of the first days of Japanese cinema. As a benshi, he has performed extensively in Japan and in Europe, Australia, and the United States, and he often works as a voice actor in animation and video games. He is also a scholar of early cinema and a collector of benshi recordings, and is currently visiting the University of Bonn as a research assistant and performer.

Showing the full range of styles that the benshi had to master, Kataoka-san will not only perform two Japanese period film fragments and a modern-day drama, but also a classic Buster Keaton comedy.

JOHAN NORDSTRÖM

CHIKEMURI TAKATANOBABA [Il duello a Takata-no Baba / Blood-Splattered Takatanobaba] (Nikkatsu, JP 1927) (versione ridotta/condensed version)

Regia/dir., scen., sogg./story: Daisuke Ito; *f./ph:* Hiromitsu Karasawa; *cast:* Denjiro Okochi (Yasube Nakayama), Enichiro Jitsukawa (Rokuroemon Sugano, zio di/uncle of Nakayama), Harue Ichikawa (domestica/maidservant), Junzaburo Ban (cittadino/townsmen); 35mm (da/from 16mm), 427 ft., 7" (16 fps); fonte copia/print source: National Film Center, Tokyo.

Didascalie in giapponese, con sottotitoli in inglese / *Japanese intertitles, with English subtitles.*

Commento benshi / *Benshi commentary:* Ichiro Kataoka; *mus:* John Sweeney.

Chikemuri Takatanobaba era in origine un lungometraggio, ma tutto ciò che ne rimane è questa versione drasticamente ridotta. Yasube Nakayama (interpretato da Denjiro Okochi) è un samurai senza padrone (o rōnin; lett.: "uomini onda, o alla deriva"), che vive nella zona povera della città di Edo. Yasube passa le giornate a ubriacarsi di sakè e sbarca il lunario sedando le zuffe e pretendendo un compenso per la fatica fatta. Un giorno, tornando a casa ubriaco, trova una lettera di suo zio che gli annuncia di essere stato sfidato a duello da un samurai di Takatanobaba. Yasube smaltisce immediatamente la sbornia e si lancia a rotta di collo alla volta di Takatanobaba per cercare di salvare lo zio.

Yasube Nakayama era un personaggio storico reale, che divenne servitore di Asano Takuminokami e in seguito uno dei leggendari 47 rōnin, gli ex dipendenti di Asano che vendicarono la morte del loro padrone dopo che questi era stato costretto a commettere *seppuku* (suicidio rituale) e che dovettero a loro volta suicidarsi.

La storia narrata in *Chikemuri Takatanobaba* appartiene al folklore giapponese dei samurai e nel corso degli anni è stata portata più volte sullo schermo. Questa versione proiettò Denjiro Okochi (1898-1962) nel firmamento delle grandi stelle dei *jidai-geki* (drammi di ambientazione storica), status che l'attore avrebbe mantenuto fino ai primi anni '50. – JOHAN NORDSTRÖM

Chikemuri takatanobaba (*Blood-Splattered Takatanobaba*) was originally a feature-length film, but all that remains is this drastically shortened version.

Yasube Nakayama (played by Denjiro Okochi) is a masterless samurai (ronin), living in the poor section of Edo. He spends his time drunk on sake, and ekes out a living by breaking up fights and then later claiming compensation for his efforts. One day Yasube returns home drunk and finds a letter from his uncle saying that he has been challenged by some samurai to a fight at Takatanobaba. Yasube immediately sobers up, and rushes towards Takatanobaba at breakneck speed in order to try to save his uncle.

Yasube Nakayama was an actual historical figure, who became a servant to Asano Takuminokami, and later a member of the legendary 47 ronin, the former retainers of Lord Asano who avenged their master's death after he had been obliged to commit seppuku, and then had to commit suicide themselves.

The story depicted in Blood-Splattered Takatanobaba is part of the folklore surrounding the samurai in Japan, and has been made into several films over the years. This version established Denjiro Okochi (1898-1962) as one of Japan's top stars of jidai-geki (period dramas), a position he would hold until the early 1950s. – JOHAN NORDSTRÖM

CHOKON [Un rancore indelebile/An Unforgettable Grudge] (Nikkatsu Taishogun, JP 1926) (frammento/fragment)

Regia/dir., scen., sogg./story: Daisuke Ito; f./ph: Rokuzo Watarai; cast: Denjiro Okochi (Kazuma Iki), Yuzuru Kume (Tsugio Iki), Utagoro Onoue (Sozaemon Numata), Yayoi Kawakami (Yukie), Momonosuke Ichikawa (Tomigoro); orig. l: 6 rll.; 35mm, 875 ft., 15' (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film Center, Tokyo. Restauro digitale / digitally restored 2010.

Didascalie in giapponese, con sottotitoli in inglese / Japanese intertitles, with English subtitles.

Commento benshi / Benshi commentary: Ichiro Kataoka; mus: John Sweeney.

Chokon fu il primo film realizzato da Daisuke Ito dopo il suo passaggio sotto l'egida della casa di produzione Nikkatsu, e riveste un particolare valore perché fu anche la sua prima collaborazione con l'attore Denjiro Okochi. Ambientato nel tardo periodo Edo, *Chokon* descrive la tragica vita di due fratelli, Kazuma e Tsugio Iki, entrambi innamorati della stessa ragazza, Yukie; il titolo è una parola mutuata dal cinese, che significa “il rancore che non si può dimenticare”. Quando Tsugio, il fratello minore di Kazuma, resta ferito durante un duello alla spada diventando cieco, Yukie lo assiste nella convalescenza e se ne innamora. Avendo perduto tutto ciò che gli è più caro, Kazuma affronta un duello disperato, e dopo aver liquidato molti avversari finisce ucciso a sua volta.

Il film era costituito in origine da 6 rulli; il frammento dell'unico rullo sopravvissuto è incentrato sulla scena clou del duello finale, che in origine era di 3 rulli (oltre 30 minuti). In questa scena, come ha fatto notare Hiroshi Komatsu, “il regista Daisuke Ito dispiega in pratica ogni

elemento del cinema impressionista: veloci movimenti di macchina, angolazioni di ripresa insolite, montaggio rapido, sovrimpressioni, ecc.”. Daisuke Ito (1898-1981) fu uno dei più ammirati e influenti registi di *jidai-geki* (film in costume). Diresse quasi un centinaio di film e in Giappone spesso è chiamato dai critici e dai cinefili “il padre dei *jidai-geki*”. Pur se la maggior parte dei suoi film muti è andata perduta, gli esemplari che sono sopravvissuti (uno soltanto nella sua interezza, insieme con alcuni frammenti di una certa lunghezza) rivelano il suo stile energico e fiammeggiante, descritto da David Bordwell come “calligrafico”, contraddistinto da azione veloce, montaggio rapido e virtuosistici movimenti di macchina. Spesso Ito ritrasse i suoi eroi come vagabondi nichilisti e emarginati dalla società, permeando molti suoi lavori di una coscienza di classe che fu spesso presente nei *jidai-geki* degli anni '20 e dei primi anni '30.

Già presentato alle Giornate del 2001 nella retrospettiva “La luce dell'Oriente: cinema muto giapponese”, il film appare ora in una nuova copia, restaurata digitalmente e imbibita dal National Film Center di Tokio nel 2010. – JOHAN NORDSTRÖM

This was the first film made by Daisuke Ito after moving to the production company Nikkatsu, and is also noteworthy as his first collaboration with actor Denjiro Okochi. Set in the late Edo period, Chokon depicts the tragic lives of two brothers, Kazuma and Tsugio Iki, who both fall in love with the same girl, Yukie; the title is a word borrowed from the Chinese, meaning “the grudge that one cannot forget”. When Kazuma's younger brother Tsugio loses his sight as a result of a sword fight, Yukie nurses Tsugio back to health and eventually falls in love with him. Having lost all that is dear to him, Kazuma gets into a desperate fight, and after dispatching countless opponents is finally slain.

The film originally consisted of 6 reels; the surviving one-reel fragment centres on the climatic fight from the end of the film, which originally stretched over 3 reels (more than 30 minutes). In this scene, as Hiroshi Komatsu has noted, director Daisuke Ito “displays virtually every element of the impressionist cinema: fast-moving camera, unusual camera angles, rapid cutting, double exposure, etc.”.

Daisuke Ito (1898-1981) was one of the most celebrated and influential directors of jidai-geki (period films). He directed nearly a hundred films, and has often been called by critics and movie fans in Japan “the father of jidai-geki”. Although most of his silent films are lost, the examples that have survived (only one in its entirety, as well as certain longer fragments) reveal his energetic and flamboyant style, described by David Bordwell as “calligraphic”, filled with fast action, rapid montage, and flamboyant camera movement. He often portrayed his heroes as nihilistic drifters and lonely social outcasts, and imbued much of his work with a social consciousness often present in the jidai-geki of the 1920s and early 1930s.

Shown in the Giornate's 2001 retrospective “Light from the East: Japanese Silent Cinema, 1898-1935”, the film now appears in a new print, digitally restored and tinted by the National Film Center in 2010

JOHAN NORDSTRÖM

THE BLACKSMITH (Saltarello fabbro) (Comique Film Corporation, Inc., US 1922)

Regia/dir., scen: Buster Keaton, Mal St. Clair; *prod:* Joseph M. Schenck; *f./ph:* Elgin Lessley; *tech. dir:* Fred Gabourie; *cast:* Buster Keaton, Virginia Fox, Joe Roberts; *orig. l:* 550 m.; DCP (dal/from 35mm), 21' (trascritto al/transferred at 22 fps); *fonte copia/source:* Lobster Films, Paris.

Didascalie in inglese, con sottotitoli in francese / *English intertitles, with French subtitles.*

Commento benshi / *Benshi commentary:* Ichiro Kataoka; *mus:* John Sweeney.

Si veda la scheda completa del film nella sezione "Riscoperte e restauri". / *For programme note, see the main entry for this film in the "Rediscoveries and Restorations" section.*

OTOME SHIRIZU SONO ICHI HANAMONOGATARI FUKUJUSO

(Fukujuso) [Il profumo dell'adonide gialla: un episodio dai Racconti dei fiori / The Scent of Pheasant's Eye: An Episode from the Tales of Flowers] (Shinko Kinema, JP 1935)

Regia/dir.: Jiro Kawate; *sogg./story:* Nobuko Yoshiya; *scen:* Jiro Kawate, Raizo Hagino; *f./ph:* Asakazu Kanai; *mus:* Saburo Date; *cast:* Naomi Egawa (Kaoru Sakamoto), Ginko Hanabusa (Kimiko, compagna di scuola/Kaoru's schoolmate), Kimie Hayashi (Tsuyako, compagna di scuola/Kaoru's schoolmate), Kazuo Hinomoto, Mitsue Hisamatsu (Miyoko, moglie di Mitsuo/Mitsuo's wife), Ruriko Hoshi (Masako Kinoshita), Junko Kimura, Mitsuhiko Okazaki (Mitsuo, fratello di Kaoru/Kaoru's brother), Yôyô Kojima (insegnante/schoolmaster), Mineko Komatsu, Aiko Matsuyama, Eirô Niimi, Joe Ohara, Keiji Oizumi (padre di Kaoru/Kaoru's father), Choji Oka (nonno/Grandfather); 35mm, 6016 ft., 67' (24 fps); *fonte copia/print source:* National Film Center, Tokyo.

Didascalie in giapponese, con sottotitoli in inglese / *Japanese intertitles, with English subtitles.*

Commento benshi / *Benshi commentary:* Ichiro Kataoka; *mus:* John Sweeney.

Quando Miyoko, la giovane cognata di Kaoru, giunge nella casa di famiglia, tra le due donne si sviluppa un tenero sentimento. Tuttavia, l'iniziale felicità che Kaoru trova in compagnia della bella cognata è frustrata da suo fratello Mitsuo, il marito di Miyoko, che interrompe la loro nascente passione. Colmo di parole non dette e di occhiate proibite, con una mise en scène profondamente evocativa, *Fukujuso* è un avvincente melodramma che sorprende per la sua forte carica omoerotica, specialmente considerando l'anno di produzione.

Prodotto dalla casa di produzione Shinko Cinema, attiva tra il 1931 e il 1941, *Fukujuso* fu distribuito in origine categorizzato come un *saundo-ban* (film muto con musica preregistrata); tuttavia, la versione sopravvissuta del film è muta.

Fukujuso è basato su una storia di Nobuko Yoshiya (1896-1973), una scrittrice giapponese lesbica attiva nei periodi Taisho e Showa, che fu

impegnata anche nel movimento femminista *seito* (donne intellettuali). La Yoshiya, una "donna nuova", è stata una delle scrittrici più prolifiche e di maggior successo del Giappone moderno, specializzandosi in feuilleton romantici e nei racconti per ragazze adolescenti (*shojo shosetsu*). Acuta osservatrice dei costumi sessuali contemporanei e pioniera della letteratura giapponese del cosiddetto *S-kankei* (classe "s"), un genere dedicato alle intense relazioni emotive tra giovani donne, di solito in età scolare, che assumeva spesso connotazioni lesbiche.

Descrivendo il profondo legame che si crea tra due giovani donne, *Fukujuso* può essere ritenuto come un esempio cinematografico di *S-kankei*. Le storie della Yoshiya erano ritenute testi "rispettabili" e adatti alla lettura delle adolescenti e delle donne di ogni età, in parte anche perché la società contemporanea considerava l'amore omosessuale come una fase "normale" e transitoria dello sviluppo femminile cui sarebbero seguite l'eterosessualità e la maternità. Nel 1936, un anno dopo la distribuzione di *Fukujuso*, le pubblicazioni del genere *S-kankei* furono nondimeno proibite dal governo. La tradizione della narrativa *S-kankei* è tuttavia rimasta viva nella cultura popolare nipponica, come è peraltro testimoniato ancora oggi dall'ampia diffusione dei *manga* "shojo" e "yuri" (amore tra donne).

Nel 2009, *Fukujuso* è stato presentato con grande successo al XVIII Festival internazionale del cinema gay e lesbico di Tokio, in due proiezioni speciali con accompagnamento benshi dal vivo, prima di Midori Sawato e successivamente di Ichiro Kataoka. Quella di Pordenone è forse la prima proiezione del film in ambito internazionale.

JOHAN NORDSTRÖM

When Kaoru's sister-in-law Miyoko arrives at the family home, tender feelings start to grow between the two. However, the initial happiness that Kaoru finds in the company of her beautiful sister-in-law is frustrated by her brother Mitsuo, Miyoko's husband, who intervenes in their budding passion. Full of unspoken words, deeply suggestive mise-en-scène, and forbidden glances, Fukujuso is a compelling melodrama that surprises with its potent homoeroticism, especially considering its year of production.

Made by the production company Shinko Kinema, active between 1931 and 1941, Fukujuso was originally released categorized as a saundo-ban (silent film with pre-recorded music); however, the surviving version of the film is silent.

Fukujuso is based on a story by Nobuko Yoshiya (1896-1973), a lesbian Japanese novelist active in the Taisho and Showa periods of Japan, who was also involved in the Bluestocking (seito) feminist movement. Yoshiya, a "New Woman", was one of modern Japan's most commercially successful and prolific writers, specializing in serialized romantic novels and adolescent girls' fiction (shojo shosetsu). She was acutely aware of contemporary sexual mores as well as being a pioneer in Japanese literature of the "Class S" genre, about intense emotional relationships between young girls, usually of school age, that often carried lesbian connotations.

Fukujuso can be said to be an example of a Class S genre film focusing on strong emotional bonds between young women. Yoshiya's stories were considered "respectable" texts, suitable for consumption by girls and women of all ages, due in part to the contemporary understanding that same-sex love was a transitory and "normal" part of female development leading to heterosexuality and motherhood. Nevertheless, Class S stories were eventually banned by the government in 1936, one year after the release of Fukujuso. However, the legacy of Class S fiction has remained strong in Japanese popular culture, as seen in the form of modern-day shojo and yuri (love between women) manga.

Fukujuso was presented at the 18th Tokyo International Gay and Lesbian Film Festival in 2009 to great acclaim, at two events with live benshi narration, first by Midori Sawato and then Ichiro Kataoka. Its Pordenone showing is believed to be the film's first international screening. – JOHAN NORDSTRÖM

★★★★★

SERATA FINALE / CLOSING NIGHT

THE FRESHMAN (IT: **Viva lo sport!**; GB: **College Days**) (Harold Lloyd Corp., dist: Pathé Exchange, US 1925)

Titolo di lavorazione/Working title: The Rah Rah Boy

Regia/dir: Sam Taylor, Fred Newmeyer; *scen:* Sam Taylor, John Grey, Ted Wilde, Tim Whelan; *f./ph:* Walter Lundin; *2nd cameraman* (negativo versione estera/foreign release neg.): Henry Kohler; *casting dir:* Gaylord Lloyd; *prod. mgr:* Jack Murphy; *aiuto reg./asst. dir:* Robert A. ("Red") Golden; *cast:* Harold Lloyd (Harold Lamb), Jobyna Ralston (Peggy), Brooks Benedict (il mascazone/college cad), James Anderson (l'eroe/college hero), Hazel Keener (la bella/college belle), Joseph Harrington (il sartor/college tailor), Pat Harmon (l'allenatore/football coach); *data uscita/rel:* 20.9.1925; 35mm, 6883 ft., 76' (24 fps); *fonte copia/print source:* Harold Lloyd Entertainment, Inc., Los Angeles. *Didascalie in inglese / English intertitles.*

Partitura composta e diretta da/Score composed and conducted by Carl Davis, eseguita da/performed by FVG Mitteleuropa Orchestra.

"The Freshman si può praticamente riassumere in una riga", ricordava Harold Lloyd. "Un ragazzo, ossessionato dall'idea di diventare lo studente più popolare del suo college, fa ogni sforzo per riuscirci ma sbaglia tutto."

Lloyd lavorava senza copione, ma si avvaleva di più autori di gag di qualsiasi altro comico dell'epoca. "I suoi gagmen stavano seduti in una stanza, su sedie di tela, intorno a un lungo tavolo da cucina", raccontava Lewis Milestone, che diresse brevemente Lloyd in *The Kid Brother*. "Arrivavano al mattino con l'espressione cupa di chi odia il mondo; non dicevano neppure buongiorno. Se ne stavano lì a leggere riviste. "Poi sentivano abbaiare i cani di Harold. Nascondevano le riviste e Harold entrava. Uno di loro si alzava in piedi e indicava un collega,

dall'altra parte del tavolo, dicendo: 'Lui ha avuto un'idea eccezionale.'

"'Benone,' diceva Harold, 'Sentiamo, sono tutt'orecchi.'

"Naturalmente il malcapitato non aveva nessuna idea, ma era stato tirato in ballo e doveva tirar fuori qualcosa. Così cominciava a balbettare, e allora si mettevano a parlare anche gli altri: volevano far colpo sul capo, perché era Harold Lloyd. E da tutto questo veniva fuori una gag."

"Lloyd era sempre presente," ricordava il suo amico John Meredith. "bisogna essere onesti, dipendeva tutto da Harold Lloyd. Se piaceva a lui, la gag si faceva; se non gli piaceva, non si faceva."

Con tutti i suoi svantaggi, il sistema dei gagmen consentì a Lloyd di iniziare un film partendo da uno spunto che era poco più di una partita di football, per terminare poi con un'opera giudicata da molti il suo capolavoro.

"Siamo andati a Pasadena, dove si tenevano tutti gli incontri del Rose Bowl", ricordava Lloyd, "e siamo rimasti lì a lavorare due o tre giorni; ma per qualche motivo la cosa non ha funzionato, o non ci è venuta l'ispirazione, così alla fine ho detto alla troupe, 'Ragazzi, lasciamo perdere; non possiamo girare il film in questo modo. Devo studiare il personaggio, conoscerlo e sentirlo, altrimenti non riusciremo a esprimere quella che per me è la sostanza di questa storia'. Così abbiamo scartato il materiale che avevamo girato. Non avevamo ancora un copione, ma siamo tornati e abbiamo rifatto *The Freshman* completamente. Ripensandoci, è stato meglio così".

Hal Roach rivendicò la paternità dell'idea originale. Ma un ovvio spunto di partenza è rappresentato piuttosto da un film di Charles Ray ancora esistente e intitolato *The Pinch Hitter* (1917), benché tra le due pellicole passi la stessa differenza che corre tra una Ford T e una Pierce-Arrow. Non fu però Charles Ray a citare in giudizio Lloyd per plagio, bensì uno scrittore di nome H.C. Witwer, autore della serie *Leather Pushers* della Universal. Costui aveva inviato un racconto ambientato in un college a Lloyd, il quale aveva passato il testo ai propri gagmen. Il loro giudizio fu negativo, ma non dimenticarono la storia e invitarono Witwer ad ascoltare il loro abbozzo. Egli fu prodigo di lodi, ammise la superiorità del loro lavoro e li invitò anzi ad attingere, se lo desideravano, alle gag contenute nel suo racconto. Ma quando *The Freshman* diventò il film comico di maggior successo mai realizzato (o quasi), Witwer intentò un'azione legale. Solo nel 1933 la Harold Lloyd Corporation ottenne un verdetto abbastanza favorevole. "Perché mai Lloyd avrebbe dovuto pagare 40.000 dollari per far lavorare al suo film uno squadra di scrittori, se il testo c'era già e si poteva acquistare e copiare per una somma assai inferiore?" si legge nella sentenza del tribunale. "Una tale possibilità non pare credibile."

Come tanta gente di cinema, Lloyd non era stato all'università; l'aveva invece frequentata uno dei suoi gagmen. Il talento di Sam Taylor (un ex Fordham) era così evidente che Lloyd lo promosse al ruolo di regista, di solito in coppia con Fred Newmeyer. Insieme realizzarono *Safety Last!*, *Girl Shy*, *For Heaven's Sake*, ecc., poi Taylor passò a dirigere John Barrymore, Norma Talmadge, Mary Pickford e Douglas Fairbanks.



**PREMIO FRIULADRIA
COLLEGIUM**
LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO

LE GIORNATE
DEL CINEMA
MUTO



INVESTIAMO IN UN CAPITALE
CHE ARRICCHISCE TUTTI.

FRIULADRIA PER LA CULTURA.

FRIULADRIA
CRÉDIT AGRICOLE

Harold Lloyd Entertainment, Inc.

APERTI AL TUO MONDO.

Fra tutti i film di Lloyd, *The Freshman* è quello che più si avvicina alla satira vera e propria eppure non è satirico perché è chiaro che Lloyd crede nella società di cui si prende gioco. Egli riesce a persuaderci che il mondo di cui desidera entrare a far parte è assolutamente degno di fiducia e rispetto, nonostante tutti i soprusi e le crudeltà cui lo sottopone. È forse questo uno dei motivi per cui il film risultava tanto inquietante agli occhi degli studenti negli anni Sessanta e Settanta; questo, e il fatto che *The Freshman* assume rapidamente il respiro di un'epica dell'imbarazzo.

Quando Harold saluta facendo un saltello come ha visto fare al cinema, il padre commenta con la moglie: "Temo che se Harold imiterà quell'attore quando è al college, gli spezziranno il cuore o il collo." È l'ultimo momento di compassione del film; da qui in poi, il trattamento riservato a Harold è feroce, soprattutto nelle sequenze di allenamento.

Per queste scene Lloyd fece ricorso a veri giocatori di football, uno dei quali ci ha raccontato che Lloyd si era servito di una controfigura. Tuttavia, realizzando il documentario *The Third Genius*, esaminammo il film con la massima attenzione, e concludemmo senza il minimo dubbio che Lloyd aveva interpretato l'intera scena di persona (forse dopo aver osservato le controfigure). "In quella scena avevo impiegato qualcuno dei nostri ragazzi" rievocò Lloyd, "che erano veramente rudi. Quando ti colpivano te ne accorgevi; i veri giocatori di football invece non ti facevano male."

Lloyd credeva molto nelle anteprime. Nella prima di esse, tutto filò liscio fino al ballo del college, quando il vestito di Harold comincia a disintegrarsi. Mancava qualcosa. Alla seconda anteprima, risultò evidente che cosa mancava. I gagmen (e la sceneggiatrice Frances Marion, sua cara amica) insistevano perché Harold perdesse i pantaloni. "Naturalmente" raccontava Lloyd "è uno dei momenti culminanti della sequenza. È come scivolare su una buccia di banana; se non monti sulla buccia di banana, devi avere una ragione altrettanto divertente per non farlo".

Per quasi tutti i film comici il ballo sarebbe stato un adeguato punto culminante, ma Lloyd ha ancora in serbo per noi la partita di football. Una gag dopo l'altra, ci convinciamo che Harold è un idiota incurabile, fino a quando scocca l'ultimo minuto di gioco: allora egli rincorre il giocatore col pallone, gli balza in groppa, gli strappa il pallone e sfreccia via a velocità incredibile schivando gli avversari come se avesse gli stivali delle sette leghe, mentre la cinepresa attraversa il campo davanti a lui. "Una parte della scena fu girata durante una vera partita di football", ricordava Lloyd. "Una delle partite più importanti dell'anno, tra le università di Stanford e della California. Fu l'unica occasione in cui una troupe cinematografica ebbe il permesso di girare durante una partita di football: lavorammo prima della partita, ma con gli spettatori già presenti, e nell'intervallo tra i due tempi. Rinunciarono alle loro consuete marce, e affidarono tutto a noi; in tutte le scene che si vedono, c'è qualcosa che avevamo già provato e preparato, e poi girato durante la vera partita. Avete presente il momento in cui corro, perdo la scarpa e mi sembra di sentire il fischio dell'arbitro? Quella

scena è stata effettivamente girata durante la partita."

Le riprese del match vennero effettuate al Memorial Stadium dell'Università della California, sulle colline sopra Berkeley. Geoffrey Bell, il futuro storico del cinema, si trovava allora sulle tribune: "Si pensa sempre al cinema comico come a uno spettacolo spontaneo, che accade quasi per caso. Invece il lavoro e la pianificazione necessari per questa semplice scena, il numero dei tecnici, la quantità delle cineprese impiegate, la serietà e l'impegno che tutti dimostravano mi impressionarono molto.

"Negli anni Venti, a mio parere, Lloyd era il più grande. Per me egli superava tutti gli altri grazie alla sua accessibilità. C'era in lui una freschezza spontanea davvero amabile. Anche per questo, credo, quando entrò allo stadio fu salutato da un applauso così entusiastico: tutti si identificavano in lui". – KEVIN BROWNLOW

La musica Lo spirito della partitura che ho composto per questa spassosa e commovente commedia di Harold Lloyd è quello della marcia – non militare, ma patriottica, nello stile di John Philip Sousa, il "re della marcia" in America. Questo si collega al desiderio di Harold di essere lo studente più popolare del college (il che significa diventare un campione di football). La musica è quella degli anni Venti: un valzer romantico, motivi allegri e ottimisti e soprattutto blues e jazz, in particolare quando Harold organizza una festa e vediamo un'orchestrina suonare a tutto spiano. Ma allo stesso tempo questo è un film di largo respiro, per cui abbiamo per Harold una grande orchestra di quaranta elementi. – CARL DAVIS

"The whole idea of The Freshman can be said almost in a line," recalled Harold Lloyd. "A boy had an obsession to be the most popular student in the college, and he went about it in the wrong way."

Lloyd worked without a script, but he employed the largest number of gag writers of any comedian in the business. "His gag men used to sit in a room with a long kitchen table and canvas chairs," said Lewis Milestone, who directed Lloyd briefly on The Kid Brother. "They would come in in the morning with awful expressions. They hated the world. Not so much as a good morning. They'd sit there reading magazines."

"Then they'd hear Harold's dogs barking. They'd stick the magazines behind them and Harold would come in. One of the fellows would stand up and point at another across the table and say, 'So-and-so's got a great idea.'

"Well," Harold would say, 'Let's hear it. I'm all ears.'

"And, of course, so-and-so hadn't any idea at all. But he was in a spot. He had to think of something. He would start babbling, and then the others would start talking – they wanted to impress the boss because he was Harold Lloyd. And out of this would come a gag."

"Lloyd was there all the time," said his friend, John Meredith. "Let's be honest about it, it was all Harold Lloyd. If he liked it, it was made. If he didn't, it wasn't made."

Whatever the drawback of the gag man system, it enabled Lloyd to

start a film with little more than a football game in his head, and to end up with a film considered by many to be his masterpiece.

"We went out to Pasadena where all the Rose Bowl football games were held," he said, "and we worked for two or three days. Somehow the business or the spirit wouldn't come, and finally I said to the boys, 'fellows, let's call it off. We can't do the picture this way. I've got to know the character. I've got to feel it, or we're not going to get out of it what I think we've got here.' So we scrapped what we'd shot. We still didn't have a script, but we went back and we did *The Freshman* right from the beginning. And as I look back, it's a good thing that we did."

Hal Roach said that the original idea had been his. But a Charles Ray film of 1917 called *The Pinch Hitter* survives as an obvious starting point – although the difference is that between a Ford Model T and a Pierce-Arrow. Yet it was not Charles Ray who sued Lloyd for plagiarism, but a writer called H.C. Witwer, author of Universal's *Leather Pushers* series. He had related a college story to Lloyd, who had passed it to his gag men. They subjected it to professional scorn. But they kept remembering the story and invited Witwer back to listen to their outline. He was generous in his praise, said it was nothing like his, and if they wanted to use any gags from it they were welcome. So when *The Freshman* turned into (almost) the most successful comedy ever made, Witwer slapped them with a lawsuit. Not until 1933 did the Harold Lloyd Corporation emerge (mildly) victorious. "Why should Lloyd pay \$40,000 to a literary staff to work up the play if it had already been done and could readily have been purchased and copied for a much smaller sum?," read the court's decision. "Such a contingent taxes our credulity."

In common with most picture people, Lloyd had never been to university. But one of his gag men had. Sam Taylor (ex-Fordham) was so obviously brilliant that Lloyd promoted him to director, usually in partnership with Fred Newmeyer. They made *Safety Last!*, *Girl Shy*, *For Heaven's Sake*, etc., after which Taylor graduated to directing John Barrymore, Norma Talmadge, and Mary Pickford and Douglas Fairbanks.

The Freshman is the nearest to outright satire that Lloyd ever attempted, and yet it isn't satirical because Lloyd so clearly believes in the society he makes fun of. He convinces us that the world he wishes to join is eminently worthwhile, whatever misery it makes him undergo. Perhaps this was one of the reasons the picture upset students in the 1960s and 70s – that and the fact that *The Freshman* so quickly develops into an epic of embarrassment.

When Harold performs his movie jig, his father says, "I'm afraid, Ma, if Harold imitates that movie actor in college, they'll either break his neck or his heart." And that's the last moment of compassion in the picture. From then on, the treatment meted out to Harold is ferocious – particularly in the training sequences.

Lloyd used real football players in these scenes, one of whom told us Lloyd used a double. But during the making of our documentary *The Third Genius* we submitted the film to the closest examination,

and had no doubt Lloyd did the whole thing himself – perhaps after watching the doubles. "I had some of our own boys in that scene," said Lloyd, "and they were rough. Boy, when they hit you, you knew about it. But the real footballers didn't hurt at all."

Lloyd was a great believer in previews. At the first one, everything went well up to the College Ball, where his suit begins to disintegrate. Something was missing. At the second, what was missing was obvious. The gag men (and his close friend, scenarist Frances Marion) insisted Lloyd loses his trousers. "And of course it was one of the high points in the sequence," said Lloyd. "It's like slipping on a banana peel. If you don't step on the banana peel, you'd better have something equally funny for not doing it."

The Ball would have been climax enough for most comedies, but Lloyd still has the football game. Gag after gag convinces us that Harold is an unreconstructed idiot, until there remains just one minute to play. He races after the player with the ball, leaps on him, grabs the ball, and takes off at incredible speed, leaping over opponents in seven-league boots, the camera hurtling across the football field in front of him.

"Part of the scene was made at an actual football game," said Lloyd. "One of the big games of the year, between Stanford and California. It was the only time they had ever allowed a motion picture company to come into a football game. We worked before the game, but with the people there, and in between halves. Instead of having their cards and all their marching, they gave it over to us, and scene after scene that you saw in there was something that we had rehearsed and had all set to go – and shot it at the actual game. You know when I'm running and my shoe comes off, where the whistle blows after me? It was all done actually at the real game."

The big game was filmed at the University of California's Memorial Stadium in the hills above UC Berkeley. A future film historian, Geoffrey Bell, was in the stands: "You always think of comedy as being casual, and just happening. All of the work and planning that went into this simple scene, the number of technicians, the number of cameras that were set up, and the seriousness of it. They impressed me very much with their dedication.

"During the 20s I would consider Lloyd at the very top. To me he exceeded the others because of his accessibility. There was something spontaneous and fresh and very, very likeable about him. I think that was one reason he got such a big cheer when he arrived at the game. Everyone identified with him." – KEVIN BROWNLOW

The Music The spirit of my score for Harold Lloyd's hilarious and moving comedy is the march: not military, but patriotic in the style of John Philip Sousa, America's "March King". This ties in with Harold's desire to be the most popular man at college, which means he must be a football hero. Around this is the music of the 1920s – a romantic waltz, jolly optimistic tunes, and above all blues and jazz, particularly when Harold throws a party and we see a small band hard at work. At the same time I see this film as large-scale, and now Harold has got a grand orchestra of 40 players. – CARL DAVIS

Labbra sigillate: gli anni dimenticati del cinema svedese, 1925-1929

Sealed Lips: Sweden's Forgotten Years, 1925-1929

I tardi anni '10 e i primi anni '20 del Novecento sono stati spesso definiti come l'età dell'oro del cinema muto svedese, a cominciare dal 1917 con *Terje vigen* di Victor Sjöström che stabilì la politica produttiva del maggiore studio nazionale, l'AB Svenska Biografteatern e la sua successiva incarnazione, l'AB Svensk Filmindustri. Dopo la distribuzione nel 1924 di *Gösta Berlings saga* (*I cavalieri di Ekebù / La leggenda di Gösta Berling*) di Mauritz Stiller, molte delle personalità cinematografiche di maggior spicco, tra cui i registi Sjöström e Stiller e gli attori Greta Garbo e Lars Hanson, lasciarono la Svezia per salpare verso lidi più fecondi in Europa e a Hollywood e i giorni di gloria del cinema svedese sarebbero tramontati per sempre. Questa versione della storia del cinema ha purtroppo portato a trascurare i film svedesi prodotti nella seconda metà degli anni '20. Il programma "Labbra sigillate" si propone di dare a questi film tradizionalmente dimenticati la possibilità di "parlare" di nuovo.

L'etichetta di "età dell'oro" è problematica perché può sembrare riferita alle modalità produttive dei film e non necessariamente alla loro qualità. Negli anni formativi dell'AB Svenska Biografteatern – dopo il trasferimento dalla città rurale di Kristianstad nel sud della Svezia a Stoccolma, dove nel 1912 erano sorti i suoi primi studi sull'isola di Lidingö – si realizzavano circa 20-25 film all'anno. Il successo di *Terje Vigen*, adattamento da un poema di Ibsen, indusse lo studio a puntare su meno film ma più prestigiosi, spesso basati su famosi testi letterari, per cui la produzione annuale si ridusse a una manciata di titoli. *Terje Vigen* non fu sicuramente il primo film svedese girato in ambienti naturali, ma la sua descrizione della lotta dell'uomo contro gli elementi stabilì un modello per molti dei film che seguirono. Visto in quest'ottica, un film post-1924 come *Ingmarsarvet* (*L'eredità degli Ingmar*, 1925; incluso nella rassegna delle Giornate 1999 sul cinema nordico degli anni venti) di Gustaf Molander – un adattamento a grosso budget di un testo del premio Nobel Selma Lagerlöf, girato in esterni mostrando l'interazione dei personaggi con la natura – appartiene chiaramente all'età dell'oro e solo per questo motivo non è stato incluso nel presente programma sebbene parimenti meritevole di maggiore attenzione e apprezzamento. Questa formula di successo fu poi adottata, con risultati più (o talvolta meno) felici da altri studi svedesi, quali gli adattamenti della Filmindustri AB Skandia delle opere dello scrittore norvegese Bjørnstjerne Bjørnson, *Ett farligt frieri* (*Un corteggiamento pericoloso*, 1919, di Rune Carlsten) e *Synnöve Solbakken* (*La ragazza di Solbakken*, di John W. Brunius, 1919). Le atmosfere esotiche di questi drammi rurali furono parte integrante del successo internazionale dei film svedesi negli anni '10 e nei primi anni '20, ma già prima che finisse l'età dell'oro era emersa l'ambizione di realizzare film con un carattere più cosmopolita e ambientati in un contesto urbano. Dopo il successo della commedia di Stiller, *Erotikon* (*Verso la felicità*, 1920), su una casalinga disperata corteggiata da uno stuolo di pretendenti, ambientata a Stoccolma in un milieu alto-borghese, il regista e lo studio presero in considerazione l'ipotesi di realizzare una serie di film dello stesso genere, anche se poi non ne fecero nulla. Un caso analogo è quello di *Klostret i Sendomir* di Sjöström (*Il monastero di Sendomir*, 1920; presentato alle Giornate 2011). Infatti, sebbene ambientato alla metà del XVII secolo, il film di Sjöström, la cui azione si svolge sul Continente, era stato chiaramente pensato per un pubblico internazionale. Il film più rappresentativo della nuova tendenza internazionalista fu però *Karusellen* (di Dimitri Buchowetcki, 1923; visto a Pordenone nel 2010), interamente prodotto e finanziato dall'AB Svensk Filmindustri, ma realizzato con un cast e una troupe internazionali (ad eccezione del direttore della fotografia Julius Jaenzon) negli studi Johannisthal nei dintorni di Berlino, la cui azione si svolge in un indefinito ambiente metropolitano moderno.

Come è stato spesso sostenuto, questa deviazione dallo specifico stile nazionale affermata nei tardi anni '10 per far spazio al gusto internazionale, sarebbe la causa della fine del cinema svedese. Ma come sarebbe lontano dal vero affermare che tutti i film realizzati durante l'età dell'oro erano grandi film, è altrettanto ingiusto screditare tutti quelli che furono prodotti dopo il 1924. I titoli inclusi in "Labbra sigillate" non costituiscono forse un corpus coerente con temi affini, soluzioni stilistiche e valori produttivi comuni, e tuttavia, se li consideriamo nel loro insieme, ci dimostrano come il cinema svedese sia stato sempre in grado di produrre opere di notevole interesse anche dopo *Gösta Berlings saga*.

Il regista più prolifico di quel periodo fu Gustaf Molander, il futuro decano dei registi svedesi, con una carriera fortunata ma qualitativamente discontinua che durerà fino agli anni '60. Molander esordì come sceneggiatore negli anni '10, lavorando con Sjöström (*Terje Vigen*, 1917) e Stiller (*Herr Arnes pengar / Il tesoro di Arne*, 1919), e quando passò alla regia proseguì in parte sulla stessa linea dei colleghi. *Ingmarsarvet* (1925) presenta tutti i tratti distintivi dei film svedesi dell'età dell'oro, anche se la nuova tendenza è evidenziata dalla presenza nel cast dell'attore tedesco Conrad Veidt.

Tutti e quattro i film di Molander inclusi in "Labbra sigillate" manifestano questo slittamento progressivo verso l'internazionalismo. *Hans engelska fru* (1927) ne ha già tutte le caratteristiche: co-prodotto dall'AB Isepa, sussidiaria dell'AB Svensk Filmindustri, in tandem con una società di produzione tedesca, è parzialmente ambientato nell'alta società londinese e ha come interprete principale l'attrice tedesca Lil Dagover.

Il film che dà il titolo al nostro programma, *Förseglade läppar* (*Labbra sigillate*, 1927), una co-produzione tra Svezia, Germania e Francia, è ambientato in Italia e ha per protagonista l'attore austriaco Louis Lerch. *Synd* (*Peccato*, 1928), co-prodotto da Svezia, Inghilterra e Germania, è ambientato a Parigi e include nel cast Elissa Landi e Gina Manès. Tutti e tre sono film di notevole interesse, evidentemente nelle mani di un regista provetto, con scene notevoli cui contribuisce la consumata fotografia di Julius Jaenzon; ma, a parte le sequenze rurali di *Hans engelska fru*, non vi è assolutamente nulla che riveli il loro paese d'origine: avrebbero potuto essere stati realizzati

ovunque, e proprio questo, d'altronde, era l'effetto voluto dallo studio svedese che li aveva prodotti. Anche il quarto dei film di Molander proposti quest'anno, *Polis Paulus' påskasmäll* (Lo scherzo pasquale del polizotto Paulus, 1925), ha una componente internazionale, in quanto confezionato su misura per "Pat & Patachon", il duo comico danese formato da Carl Schenström e Harald Madsen.

Una co-produzione fu anche *Fången n:r 53*, titolo della distribuzione svedese del classico inglese di Anthony Asquith *A Cottage on Dartmoor* (1929). La partecipazione svedese al film fu meno impegnativa, ma incluse il direttore della fotografia Axel Lindblom e l'attore principale Uno Henning e consentì all'AB Svensk Filmindustri di continuare con le co-produzioni anche dopo che l'AB Isepa ebbe chiuso i battenti. La versione svedese del film di Asquith è significativamente diversa da quella inglese, soprattutto per i mutamenti cronologici della storia, ma anche nel montaggio e nell'uso delle didascalie. Gli altri due film realizzati nella stagione finale del muto, *Rågens rike* (Il regno della segale, 1929) e *Den starkaste* (Il più forte, 1929), serbano molte caratteristiche dei film svedesi precedenti, con una vicenda che si svolge in ambienti rurali e alcune spettacolari riprese in esterni; in realtà, *Den starkaste* è perfino più esotico degli stessi film dell'età dell'oro, descrivendo una caccia alla foca nel mar glaciale Artico che offre alcune tra le scene più emozionanti di tutto il cinema muto svedese. *Rågens rike*, pur mostrando combattimenti tra braccianti agricoli e scene di sbronze colossali nelle "notti bianche" d'estate, oltre a una spettacolare sequenza fluviale che reca tracce sia di *Sången om den eldröda blomman* (Il canto del fiore scarlatto, 1919) che di *Johan* (1921) di Stiller, si differenzia notevolmente per stile e atmosfera dalle sue controparti più famose, rivelando una caratteristica peraltro raramente riscontrabile nel cinema svedese: l'influenza del cinema sovietico. *Flickan i frack* (La ragazza in frac, 1926) fa storia a sé, non rappresentando né la tendenza internazionalista né una variazione su temi familiari, ma è un film particolarmente interessante perché si regge in larga misura sul dialogo affidato alle parole delle didascalie, al punto da poter affermare che funziona pur essendo muto. Basato su una sceneggiatura di Hjalmar Bergman (un esponente dell'esodo verso Hollywood di qualche anno prima), *Flickan i frack* è l'unico film nel nostro programma diretto da una donna, Karin Swanström, che svolse un ruolo di primo piano nella produzione cinematografica svedese degli anni '30.

Così come non sarebbe del tutto corretto sostenere che i film della seconda metà degli anni '20 hanno risentito della negligenza accademica, giacché eminenti studiosi quali Jan Olsson si sono interessati a quel periodo, è innegabile che questi film sono sempre stati studiati in misura minore, sia in patria che all'estero, rispetto ai film dell'età dell'oro o a quelli degli anni formativi del cinema svedese dei primi anni '10. D'altronde, ciò è dipeso anche dal fatto che questi film sono stati a lungo indisponibili nelle loro versioni originali o in qualsiasi altra versione intelligibile, una situazione che nasceva da una negligenza archivistica e cui oggi per fortuna si sta ponendo rimedio. Il film con Pat & Patachon non era disponibile fino a pochi anni orsono, quando si è provveduto a preservarlo usando elementi originali provenienti da tre archivi diversi. *Flickan i frack* riemerse, sotto la forma di una copia nitrato per il mercato estero, negli anni '70, quando fu duplicato per la prima volta, ma per oltre tre decenni è stato disponibile solo con le didascalie flash in inglese, con un effetto devastante per una commedia basata sulle parole. Per svariate ragioni e per molti anni, i film inclusi in "Labbra sigillate" non sono stati nelle condizioni di poterci parlare a piena voce. Ciò è particolarmente vero per *Konstgjorda Svensson* (L'artificiale Svensson). Questa commedia del 1929 che presenta scene con dialoghi e musica, all'origine sonorizzata su dischi Vitaphone, per oltre otto decenni è stata disponibile solo nella sua versione muta: ma oggi le sue labbra non sono più sigillate ed è nuovamente in grado di parlare. – JON WENGSTRÖM

The late 1910s and early 1920s are often referred to as the Golden Age of Swedish silent cinema, beginning in 1917 with Victor Sjöström's Terje Vigen (A Man There Was), which set the production policy of major studio AB Svenska Biografteatern and its later incarnation AB Svensk Filmindustri for years to come. After the release of Mauritz Stiller's Gösta Berlings saga (The Saga of Gosta Berling) in 1924, many of the biggest names, among them directors Sjöström and Stiller as well as actors Greta Garbo and Lars Hanson, left Sweden for pastures new in Europe and Hollywood, and the glory days of Swedish cinema were regarded as over. This version of film history has led to an unfortunate neglect of Swedish films produced in the latter half of the 1920s. Our programme "Sealed Lips" aims to give these traditionally overlooked films the chance to speak again.

The "Golden Age" label is problematic, since it can be said to refer to the films' mode of production rather than necessarily their quality. In AB Svenska Biografteatern's formative years – after moving from the rural town of Kristianstad in the south of Sweden to Stockholm, where their first studios were erected on the island of Lidingö in 1912 – they made around 20-25 films a year. The success of Terje Vigen, an adaptation of an Ibsen poem, led the studio to concentrate on fewer but more prestigious films, often based on famous literary sources, and annual output dropped to only a handful. And even though Terje Vigen was by no means the first Swedish film to be set in natural locations, its depiction of Man's struggle against the elements set the model for films to come. Seen in this light, a post-1924 film like Gustaf Molander's Ingmarsarvet (The Ingmar Inheritance, 1925; shown at the Giornate in 1999 as part of the "Nordic Explorations" retrospective) – a big-budget adaptation of a work by Nobel laureate Selma Lagerlöf, shot on location showing the characters' interaction with nature – clearly belongs to the Golden Age, which is why it is not included in this programme, although it deserves reappraisal and far greater recognition. This recipe for success was eventually adopted, with more (and sometimes less) successful results, by other Swedish studios, such as Filmindustri AB Skandia's adaptations of works by Norwegian writer Bjørnstjerne Bjørnson, Ett farligt frieri (A Dangerous Wooing, Rune Carlsten, 1919) and Synnöve Solbakken (A Norway Lass, John W. Brunius, 1919).

Though the local flavour of these rural dramas was part of the overseas appeal of Swedish films during the late 1910s and early 1920s, there were already ambitions before the end of the Golden Age to make films with a more international character, in urban settings. After the success of Stiller's comedy *Erotikon* (1920), about a desperate housewife courted by several men, set in upper-class Stockholm milieu, the director and the studio contemplated a series of films in the same genre, although nothing came of it. Sjöström's *Klostret i Sendomir* (*The Secret of the Monastery*, 1920; screened in Pordenone in 2011) was a similar case. Though set in the mid-17th century, it was clearly conceived for an international audience, with the action taking place on the Continent. The most emblematic film of this internationalist tendency was *Karusellen* (*The Merry-Go-Round*, Dimitri Buchowetzi, 1923; screened in Pordenone in 2010), entirely produced and financed by AB Svensk Filmindustri, but made with an international cast and crew (except for cinematographer Julius Jaenzon) at the Johannisthal studios outside Berlin, and featuring an anonymous modern metropolitan setting.

It is often argued that by deviating from the specific national style that emerged in the late 1910s in order to try to accommodate more international tastes Swedish cinema was responsible for its own demise. But just as it is far from true to claim that all films made during the Golden Age were great, it is equally unjust to discard all post-1924 films. The films included in "Sealed Lips" may not form a coherent body of films with similar themes, shared stylistic traits, or common production values, but taken as a whole they show us that Swedish cinema still produced highly interesting films even after Gösta Berlings saga.

The most prolific director of this period was Gustaf Molander, later to become the dean of Swedish directors, with a successful though uneven career that lasted well into the 1960s. Molander began as a scriptwriter in the 1910s, working with Sjöström (*Terje Vigen*, 1917) and Stiller (*Herr Arnes pengar / Sir Arne's Treasure*, 1919), and when he turned to directing he continued partly in his colleagues' vein. *Ingmarsarvet* (1925) has all the traits particular to Swedish films during the Golden Age, although the new trend is evident in its casting of German actor Conrad Veidt.

The four Molander films included in "Sealed Lips" all manifest this shift towards internationalism. *Hans engelska fru* (*Matrimony*, 1927) bears all the hallmarks: co-produced by AB Svensk Filmindustri's international co-production subsidiary AB Isepa in tandem with a German company, it was partially set in a London high-society milieu, and starred German actress Lil Dagover. The film which gives our programme its title, *Förseglade läppar* (*Sealed Lips*, 1927), was a Swedish-German-French co-production, is set in Italy, and features Austrian-born Louis Lerch as its male lead. *Synd* (*Sin*, 1928), a Swedish-British-German co-production set in Paris, includes Elissa Landi and Gina Manès in the cast. All three are highly interesting films, obviously in the hands of a very skilful director, with some remarkable individual scenes aided by the expert cinematography of Julius Jaenzon, but apart from the rural sequences in *Hans engelska fru* there is absolutely nothing revealing their country of origin; they could have been made anywhere, which of course was the intention of the Swedish studio that produced them. Our fourth Molander film, *Polis Paulus' Påskasmäll* (*The Smugglers*, 1925) also has an international factor, as it was a "Pat and Patachon" vehicle for the Danish comedians Carl Schenström and Harald Madsen.

Another co-production was *Fången n:r 53* (*Convict no. 53*), the Swedish release version of Anthony Asquith's British classic *A Cottage on Dartmoor* (1929). The film's Swedish participation was minor, but included cinematographer Axel Lindblom and main actor Uno Henning, and was a way for AB Svensk Filmindustri to continue its involvement in co-productions even after AB Isepa folded. The Swedish version of Asquith's film is significantly different from the British, most notably in changes in the story's chronology, editing, and use of intertitles. Two other films made at the very end of the silent era, *Rågens rike* (*The Kingdom of Rye*, 1929) and *Den starkaste* (*The Strongest*, 1929), both share characteristics with earlier Swedish films, with action in rural settings and some spectacular location shooting; indeed, *Den starkaste* is even more exotic than films from the Golden Age, depicting a seal-hunt in the Arctic Ocean, with some of the most stunning sequences in all Swedish silent cinema. Although *Rågens rike* contains fights among farm-hands and heavy drinking in summer "white nights", and a spectacular river-ride sequence harking back to Stiller's *Sången om den eldröda blomman* (*Song of the Scarlet Flower*, 1919) and *Johan* (1921), it differs significantly in atmosphere and style from its more famous counterparts, displaying an aspect rarely seen in Swedish films, the influence of Soviet cinema. *Flickan i frack* (*The Girl in Tails*, 1926) is a film apart, neither representing the internationalist trend nor being a variation on familiar motifs, but particularly interesting in the way it is driven by the dialogue conveyed by the intertitles, even to the extent that one can say it works despite being silent. Based on a script by Hjalmar Bergman (a member of the exodus to Hollywood a few years earlier), *Flickan i frack* is the only film in our programme directed by a woman, Karin Swanström, who came to play a very significant part in Swedish film production in the 1930s.

To say that the films of the latter half of the 1920s have suffered academic neglect is not quite accurate, as some prominent scholars like Jan Olsson have taken an interest in this period, but the films from this era have received far less study at home and abroad than those of the Golden Age and the formative years of Swedish cinema in the early 1910s. One reason is that some films have long been unavailable either in their original versions or in any intelligible version, a situation arising from archival neglect but now happily being redressed. The *Pat and Patachon* film was not available at all until only very recently, when preservation was carried out by using source elements from three different archives. *Flickan i frack* surfaced in the form of a foreign nitrate print in the 1970s, when it was first duplicated, but for more than three decades it existed only with English flash-titles, which was devastating for this comedy of words. For various reasons, the films included in "Sealed Lips" for many years have not been able to talk to us in their full voice. This is particularly true of *Konstgjorda Svensson* ("Artificial Svensson"). For more than eight decades, this 1929 comedy featuring scenes of spoken dialogue and music, with sound originally on Vitaphone discs, was only available in its silent version, but its lips are no longer sealed, and it is again able to speak. – JON WENGSTRÖM

POLIS PAULUS' PÅSKASMÄLL (The Smugglers) [Lo scherzo pasquale del poliziotto Paulus / Constable Paulus' Easter Crackers] (AB Svensk Filmindustri, SE 1925)

Regia/dir: Gustaf Molander; *scen:* "Three gentlemen having a drink" [Gustaf Molander, Oscar Hemberg, Paul Merzbach]; *f./ph:* Axel Lindblom; *cast:* Carl Schenstrøm (Lunken), Harald Madsen (Paulus Storm, il capo della polizia/*chief of police*), Gucken Cederborg (Klara Storm, la proprietaria dell'albergo/*hotel proprietress*), Stina Berg (Miss Dina Björnbohm), Vilhelm Bryde (Baron von Lanck, il contrabbandiere/*smuggler*); 35mm, 2104 m., 103' (18 fps); col. (imbibito/*tinted, Desmet method*); *fonte copia/print source:* Filmarkivet vid Svenska Filminstitutet, Stockholm.

Didascalie in svedese / *Swedish intertitles.*

Il film vede protagonisti i due attori danesi Carl Schenstrøm e Harald Madsen, che diedero vita a uno dei più celebri numeri comici dell'epoca con il nome di "Fyrtornet og Bivognen" o "Pat & Patachon", come erano conosciuti internazionalmente. Il nome originale del duo, "Fyrtornet og Bivognen", che letteralmente significa "il faro e il piccolo rimorchio", è divenuto nel linguaggio corrente scandinavo un modo per definire una coppia sbilanciata dove uno dei due partner è molto alto e l'altro molto basso. Molti conoscono tuttora questa espressione senza avere la più vaga idea della sua origine o senza aver mai visto un film dei nostri, e questo ci dà la misura di quanto fossero popolari ai loro tempi. Come "Pat & Patachon", Schenstrøm e Madsen interpretarono tra il 1921 e il 1940 circa 50 film. Nel periodo del muto lavorarono prevalentemente nel loro paese d'origine, la Danimarca, ma dopo l'avvento del sonoro apparvero in film tedeschi e austriaci. Presero parte anche a tre film svedesi, due dei quali muti. Di questi, il primo fu *Polis Paulus' Påskasmäll*, realizzato e distribuito nella prima metà del 1925. Molti dei loro film sono invecchiati piuttosto male; a volte si fatica perfino a capire come all'epoca abbiano potuto essere così popolari. Ma, diversamente dalla maggior parte dei film di "Pat & Patachon", *Polis Paulus' Påskasmäll* fu affidato a un bravo regista, Gustaf Molander: era la prima volta che i due non erano diretti dal compatriota Lau Lauritzen e le loro monellerie si integrano bene con l'azione del film, il che spiega perché è ancora oggi pienamente godibile. I due sono leggermente fuori parte, essendo entrambi schierati a favore della legge, ma Molander valorizzò al meglio le loro qualità plastiche, comprese le movenze bizzarre di Schenstrøm, che sono abilmente usate in funzione comica, come nella sequenza slapstick notturna nell'albergo della località di montagna in cui si svolge la vicenda.

Nei titoli di testa del film la sceneggiatura è attribuita a "tre signori davanti a un drink". Secondo Molander, gli uomini in questione erano lui stesso, il produttore Oscar Hemberg e il regista/sceneggiatore austriaco Paul Merzbach, che nel corso degli anni '20 scrisse svariate sceneggiature per la AB Svensk Filmindustri, ivi compresi i film di Molander *Hans engelska fru* (1927), *Förseglade läppar* (1927) e *Synd* (1928), tutti inclusi nell'edizione delle Giornate di quest'anno.

Il restauro Il film è stato preservato nel 2009 a partire da una copia nitrata imbibita con le didascalie in tedesco custodita dal Filmarchiv di Vienna e da un interpositivo di sicurezza in bianco e nero senza didascalie appartenente alle collezioni del Danske Filminstitut di Copenaghen. Nessuno dei due elementi era completo, ma fortunatamente l'uno integrava l'altro, permettendo così la creazione di un duplicato negativo della lunghezza originale. La serie completa dei cartelli con le didascalie originali figurava nelle collezioni dello Svenska Filminstitutet. Questi cartelli sono stati scannerizzati e poi riversati su pellicola e inseriti nel nuovo negativo. I colori sono stati ricreati col metodo Desmet, usando come riferimento i colori della copia austriaca. – JON WENGSTRÖM

This film stars the two Danish comedians Carl Schenstrøm and Harald Madsen, who were among the most celebrated comedy acts of their time under the name "Fyrtornet and Bivognen", or "Pat and Patachon", as they were known internationally. In fact, the duo's original name, "Fyrtornet og Bivognen", which literally means "the lighthouse and the little trailer", has become an expression in Scandinavian languages to label any imbalanced pairing of someone very tall and someone very short. Many people still know this expression without any inkling of its origins, or having seen any of their films, which is an indication of just how popular they once were.

As Pat and Patachon, Schenstrøm and Madsen made around 50 films between 1921 and 1940. During the silent era they mainly worked in their home country Denmark, but after the transition to sound they also appeared in German and Austrian films. They also participated in three Swedish films, two of them silent, the first being Polis Paulus' Påskasmäll (The Smugglers), shot and released in the first half of 1925. Many of their films have aged pretty badly, and at times it is now difficult to understand why they were so extremely popular in their day. But unlike most "Pat and Patachon" films, Polis Paulus' Påskasmäll was made by a skilful director, Gustaf Molander (in fact, this was the first time the comic duo was not directed by their compatriot Lau Lauritzen), and their pranks are well integrated into the action of the film, which explains why it is still so enjoyable today. Molander cast them slightly out of character, as here they are both on the side of law enforcement, but he still used their plastic qualities to their full extent, not least Schenstrøm's quirky body moves, which are ingeniously employed for comic effect, as in the night-time slapstick sequence at the hotel of the winter resort where the action takes place.

In the opening credits of the film the script is attributed to "Three gentlemen having a drink". According to Molander, the men in question were himself, producer Oscar Hemberg, and the Austrian-born director/scriptwriter Paul Merzbach, who later in the 1920s would write a number of scripts for AB Svensk Filmindustri, including Molander's films Hans engelska fru (Matrimony, 1927), Förseglade läppar (Sealed Lips, 1927), and Synd (Sin, 1928), all included in this year's edition of the Giornate.

The Restoration *The film was preserved in 2009, from a tinted nitrate print with German intertitles held by Filmarchiv Austria in Vienna and a black-and-white safety interpositive without intertitles in the collections of the Danish Film Institute in Copenhagen. Neither of these two elements was complete, but fortunately they overlapped, resulting in a full-length duplicate negative. A complete set of the original title cards existed in the library collections of the Swedish Film Institute. These title cards were scanned, and then recorded onto film and inserted into the new negative. The colours were recreated with the Desmet method, using the colours in the Austrian print as reference.* – JON WENGSTRÖM

FLICKAN I FRACK [La ragazza col frac / The Girl in Tails] (AB Biografernas Filmdepôt, SE 1926)

Regia/dir: Karin Swanström; *scen:* Hjalmar Bergman, Ivar Johansson; *f./ph:* Ragnar Westfelt; *cartelli titoli/title des:* Alva Lundin; *cast:* Einar Axelsson (Ludwig von Battwhy), Magda Holm (Katja Kock), Nils Arehn (il vecchio/Old Kock.), Georg Blomstedt (Starck, il preside/the headmaster), Karin Swanström (Hyntenius, la vedova del pastore/widow of the county priest), Erik Zetterström (Curry, il fratello di Katja/Katja's brother), Carina May (Eva Björck, la ragazza di Curry/Curry's girlfriend); 35mm, 2473 m., 114' (19 fps), col. (imbibito/tinted, Desmet method); *fonte copia/print source:* Filmarkivet vid Svenska Filminstitutet, Stockholm.

Didascalie in svedese / *Swedish intertitles.*

Flickan i frack (letteralmente, “La ragazza col frac”) si regge quasi interamente sul dialogo reso tramite le didascalie, al punto da poter affermare che funziona, nonostante sia una commedia muta. La sceneggiatura fu scritta da Hjalmar Bergman, celebre romanziere e commediografo che si cimentò anche nella scrittura cinematografica a partire dai tardi anni '10, principalmente per Victor Sjöström (che seguì anche a Hollywood per pochi mesi nel 1924). Molte delle sceneggiature di Bergman erano adattamenti dalle sue opere e non sempre funzionavano per il cinema, ma quella di *Flickan i frack*, basata su un suo romanzo uscito l'anno precedente, è probabilmente la migliore.

La storia ruota attorno alla vita in una cittadina di provincia, dove i due figli di un inventore industriale stanno per laurearsi. Il padre è più interessato all'istruzione del figlio che a quella della figlia, la quale decide di risolvere la faccenda a modo suo. Il film contiene uno dei primi esempi di travestitismo del cinema svedese, quando Katja sottrae il frac del fratello Curry per presentarsi al ballo studentesco di fine corso, dove crea ulteriore scandalo bevendo brandy e fumando sigari.

Il film fu diretto da Karin Swanström (1873-1942), una delle poche cineaste del periodo. *Flickan i frack* è probabilmente il migliore dei quattro film muti che diresse (anche se va detto che dei tre rimasti, uno è completamente rovinato e un altro sopravvive solo in forma di frammento). La scena della ragazza che arriva al ballo indossando l'abito del fratello è costruita in maniera molta abile ed emozionante.

Negli anni '20, la Swanström fu anche un'attrice di successo ed ebbe ruoli di primo piano in *Hans engelska fru* (La sposa inglese, 1927) e *Förseglade läppar* (Labbra sigillate, 1927) di Gustaf Molander, tutti e due inclusi nel programma di queste Giornate. In *Flickan i frack* interpreta la vedova di un pastore della contea che tiene in mano le fila della comunità cittadina ed ha una scena memorabile con Georg Blomstedt, in cui entrambi riflettono sul fatto che la loro vita sta per giungere al termine. La Swanström divenne in seguito una figura molto influente nel cinema svedese in quanto responsabile artistica della produzione del principale studio nazionale, l'AB Svensk Filmindustri, un incarico che mantenne dal 1933 al 1941.

Il restauro Una copia nitrate imbibita con le didascalie in inglese era riemessa nei primi anni '70. Da questo nitrate era stato tratto un duplicato negativo in bianco e nero, ridotto al formato Academy. Quando le operazioni di conservazione sono state riprese nel 2008, le didascalie originali in svedese sono state ricreate a partire dalla lista completa delle didascalie presentata alla commissione di censura e ora appartenente alle collezioni degli archivi nazionali svedesi. Per quanto riguarda il carattere tipografico e la grafica dei titoli ci si è basati su otto dei cartelli originali ritrovati nelle collezioni extrafilmiche dello Svenska Filminstitutet. Le nuove didascalie sono state inserite nel negativo esistente e i colori sono stati ricreati col metodo Desmet, usando come riferimento il colore della copia nitrate inglese. Il nitrate era però talmente deteriorato da non consentire ulteriori duplicazioni, pertanto le nuove copie proiettabili sono ancora nel formato Academy. – JON WENGSTRÖM

Flickan i frack (literally, “The Girl in Tails”) is a comedy heavily relying on the dialogue conveyed in the intertitles, almost to the point where one could say that it works, despite being silent. The script was written by Hjalmar Bergman, a famous novelist and playwright, who first tried his luck at scriptwriting for the cinema in the late 1910s, mainly for Victor Sjöström (he even joined the director in Hollywood for a few months in 1924). Many of Bergman's film scripts were adaptations of his own works, and they don't always work very well for the screen, but that for *Flickan i frack*, based on his own novel published the previous year, is arguably his best.

The story centres on life in a small town, where both children of an industrial inventor are graduating from college. The father takes more interest in the education of his son than his daughter, who takes matters into her own hands. The film contains one of the first instances of cross-dressing in Swedish cinema, when Katja steals the tail suit of her brother Curry in order to attend the graduation ball, where she creates further scandal by drinking brandy and smoking cigars.

The film was directed by Karin Swanström (1873-1942), one of the few female filmmakers of the period. *Flickan i frack* is probably the best of the four silent films she directed (though it has to be said that of the remaining three, one is completely lost, and a second only survives as a fragment). The scene in which the daughter arrives at the ball dressed



Flickan i frack, 1926 (Svenska Filminstitutet)

in her brother's clothes is ingeniously and movingly staged. Swanström was also successful as an actress in the 1920s, and has prominent parts in Gustaf Molander's Hans engelska fru (Matrimony, 1927) and Förseglade läppar (Sealed Lips, 1927), both in this year's Giornate. In Flickan i fräck she plays the widow of the county priest, shown to be pulling all the strings in the life of the small town, and has a memorable scene with Georg Blomstedt, in which they contemplate the fact that they are both approaching the end of their lives. Swanström later became the most influential figure in Swedish cinema in her capacity as artistic head of production at the country's major studio, AB Svensk Filmindustri, a post she held from 1933 to 1941.

The Restoration *A tinted nitrate print with English intertitles surfaced in the early 1970s. From this nitrate element a black-and-white duplicate negative was made, downsized to Academy ratio. When this preservation project was reopened in 2008, the original Swedish intertitles were recreated from a complete list of intertitles submitted to the censorship board, now housed in the collections of the National Archives of Sweden. The font and design of the titles were based on eight original title cards found in the non-film collections of the Swedish Film Institute. The new intertitles were inserted into the existing negative, and the colours were recreated with the Desmet method, using the colours in the English nitrate print as a reference. The nitrate had however deteriorated to the point where no further duplication was possible, resulting in the fact that new viewing prints are still in the Academy aspect ratio. – JON WENGSTRÖM*

HANS ENGELSKA FRU (Matrimony/Discord) [La moglie inglese] (AB Isepa / Wengeroff-Film, SE/DE 1927)

Regia/dir: Gustaf Molander; *scen:* Paul Merzbach; *f./ph:* J. Julius [Julius Jaenzon], Åke Dahlqvist; *cast:* Lil Dagover (Cathleen Paget, la vedova/a widow), Urho Somersalmi (Birger Holm, il possidente/a landowner), Gösta Ekman (Ivor Willington), Karin Swanström (Mrs. Brock, la madre di Cathleen/Cathleen's mother), Håkan Westergren (Bruce Brock), Brita Appelgren (Poppy Brock), Stina Berg (Antje), Margit Manstad (Faucigny); 35mm, 2621 m., 128' (18 fps); *fonte copia/print source:* Filmarkivet vid Svenska Filminstitutet, Stockholm.

Didascalie in svedese / Swedish intertitles.

Nel 1926 la AB Svensk Filmindustri, aspirando a realizzare film con un tocco più urbano e contemporaneo e con grandi divi stranieri nel cast, creò una società per le co-produzioni internazionali chiamata AB Isepa. La direzione di questa consociata fu affidata allo sceneggiatore e produttore Oscar Hemberg. Nel biennio 1926-1928 la AB Isepa co-produsse 6 film, per lo più in collaborazione con studi tedeschi e inglesi.

Hans engelska fru (titolo inglese *Matrimony*; distribuito negli Stati Uniti come *Discord*), esemplifica bene l'ambivalenza, per non dire la schizofrenia, delle linee produttive dello studio in quel periodo. Una parte del film è ambientata nell'alta società londinese, con l'attrice tedesca Lil Dagover nel ruolo di una vedova che trascorre il suo tempo tra cene di gala ed eventi di beneficenza, mentre il resto della vicenda

si svolge in campagna nel nord della Svezia, dove l'attore finlandese Urho Somersalmi (celebre soprattutto per la sua interpretazione dello straniero in *Johan* di Stiller) impersona un ricco proprietario terriero che si rivela anche essere il principale creditore della fortuna della famiglia della vedova. Un momento vediamo gli elaborati set che ricreano in studio il Savoy o i raffinati interni di case alto-borghesi, dove la Dagover ha modo di sfoggiare un abito elegante dopo l'altro, subito dopo ci ritroviamo tra le foreste e i torrenti della Svezia rurale, dove a un certo punto assistiamo anche a una temeraria traversata di un fiume, come nelle classiche scene di film dell'età dell'oro quali *Sången om den eldröda blomman* (Il canto del fiore scarlatto, 1919) e *Johan* (1921) di Stiller. L'ambivalenza della produzione si riflette perfettamente nel travaglio interiore del personaggio della Dagover, costretta a scegliere tra due tipi di vita molto diversi, l'urbanità cosmopolita e la Svezia rurale.

Annunciato all'epoca come la promessa di qualcosa di radicalmente diverso, come l'inizio di un nuovo corso per il cinema svedese ("alla pari con i prodotti hollywoodiani", nelle parole di un critico dell'epoca), il film è stato tradizionalmente liquidato da gran parte degli storici come un esempio di pura speculazione e un segno manifesto della decadenza del cinema svedese nella seconda metà degli anni '20, per cui è stato ingiustamente dimenticato. Anche se la sua dualità rischia di farlo implodere, il film è sempre molto interessante, con una magnifica fotografia di Julius Jaenzon e Åke Dahlqvist e numerosi esempi del raffinato tocco registico di Molander, in particolare la visualizzazione di una trasmissione radiofonica.

Nella frotta di ammiratori londinesi della Dagover figura anche Gösta Ekman, per la prima volta di nuovo su un set svedese dopo essere stato il protagonista del *Faust* (1926) di Murnau e di *Klovnen* (Il clown, 1926) di Sandberg.

La copia Negli anni '60 sono state ricavate copie di proiezione da un duplicato negativo ottenuto da un nitrato positivo. Nel 1994 questa copia è stata depositata presso il Filmarkivet dall'avente diritto, ovvero la AB Svensk Filmindustri. – JON WENGSTRÖM

In 1926 AB Svensk Filmindustri, aspiring to make films with an urban, contemporary touch and with foreign stars in the cast, formed an entity for international co-productions called AB Isepa. Scriptwriter and producer Oscar Hemberg was appointed head of this company, and AB Isepa co-produced six films in the years 1926-28, mainly in collaboration with German and British studios.

Hans engelska fru (British title Matrimony; released in the US as Discord) epitomizes the ambivalence, not to say schizophrenia, of the studio's production policy at the time. Part of the film is set among high society in London, with German actress Lil Dagover as a widow once more attending dinner parties and charity events, while the rest is set in the countryside of northern Sweden, where Finnish actor Urho Somersalmi (most renowned for his performance as the stranger in Stiller's Johan) portrays a rich landowner who also happens to be the main creditor of her family's fortune. One minute we see

elaborate studio settings depicting the Savoy or the elegant interiors of upper-class apartments, giving Dagover a chance to sport one elegant evening gown after another, and the next we are among the forests and streams of rural Sweden, where at one point we are even presented with a daring river-ride, akin to classic scenes in Golden Age films such as Stiller's Sängen om den eldröda blomman (Song of the Scarlet Flower, 1919) and Johan (1921). The ambivalence of the production is nicely reflected in the way Dagover's character is torn between the two very different lives she must choose between, foreign urbanity and rural Sweden.

Hailed at the time of its release as a promise of something radically different, and a new path for Swedish cinema ("on a par with anything coming out of Hollywood", as one critic put it), the film has traditionally been discarded by most historians as an example of pure speculation and an indication of the downfall of Swedish cinema in the latter half of the 1920s, which has meant that it has been sadly neglected. Though its duality at times threatens to implode the film, it is always highly interesting, with beautiful cinematography by Julius Jaenzon and Åke Dahlqvist, and there are several examples of nice directorial touches by Molander, not least in the visualizing of a radio broadcast.

As one of Dagover's London admirers we see Gösta Ekman, making his first appearance back in Sweden after having played the title roles in Murnau's Faust (1926) and Sandberg's Klovnen (The Clown, 1926).

The Print *Viewing prints were struck from a duplicate negative made in the 1960s from a positive nitrate source. The film's rights-holder, AB Svensk Filmindustri, deposited this print with the archive in 1994.*

JON WENGSTRÖM

FÖRSEGLADE LÄPPAR (Sealed Lips) [Labbra sigillate] (AB Isepa / National-Film AG / Les Films Albatros, SE/DE/FR, 1927)

Regia/dir: Gustaf Molander; *scen:* Paul Merzbach; *f./ph:* J. Julius [Julius Jaenzon]; *cast:* Mona Mårtenson (Angela), Louis Lerch (Frank Wood, un artista/an artist), Stina Berg (suor/Sister Scolastica), Edvin Adolphson (Giambatista), Karin Swanström (zia/Aunt Peppina), Sandra Milowanoff (Marian Wood, moglie dell'artista/the artist's wife); 35mm, 246 l m., 120' (18 fps); *fonte copia/print source:* Filmarkivet vid Svenska Filminstitutet, Stockholm.

Didascalie in svedese / Swedish intertitles.

Esempio notevole delle ambizioni internazionali della AB Svensk Filmindustri, anche *Förseglade läppar* fu realizzato, sotto gli auspici di Oscar Hemberg, dalla consociata per le co-produzioni AB Isepa. Il film è ambientato nella campagna italiana con un cast parzialmente internazionale. La storia un po' macchinosa di una novizia che viene quasi violentata da uno zio e s'innamora di un pittore inglese, è anche questa volta frutto dello sceneggiatore austriaco Paul Merzbach, ingaggiato dalla Isepa proprio per scrivere copioni di respiro internazionale.

Malgrado gli sviluppi inverosimili dell'intreccio, alcune delle scene tra la suorina Mona Mårtenson e il pittore Louis Lerch sono davvero commoventi, grazie anche alla fotografia di Julius Jaenzon, a suo agio

sia con le luci artificiali dei set ricostruiti in studio – l'osteria della zia, le stanze anguste del convento – sia nel descrivere le assolate colline del lago di Como. E altrettanto brillante è la regia di Molander, in particolare nella drammatica scena sulla neve presso la casa inglese del pittore.

Naturalmente, per quanto ben fatto e ben recitato e con alcuni momenti memorabili, non c'è nulla in questo melodramma da cui si capisca che è di produzione svedese, come si proponeva la AB Svensk Filmindustri fondando la AB Isepa per le sue produzioni internazionali. Al pubblico svedese di allora sarà parso un po' strano vedere Edvin Adolphson e Karin Swanström nei panni dei proprietari di un'osteria italiana. La monaca che fiuta tabacco e cavalca un asino è interpretata da Stina Berg, una delle migliori caratteriste dell'epoca, sempre brava, sia che interpreti una monaca italiana, una ricca zitella in cerca d'amore in una stazione di sport invernali (*Polis Paulus' Påskasmäll*), la padrona di un bistrot parigino (*Synd*) o una premurosa bambinaia (*Hans engelska fru*).

Il secondo volume della filmografia del cinema svedese *Svensk filmografi*, che copre gli anni 1920-1929, cita la società tedesca National-Film AG come unico partner straniero nella produzione di questo film, ma alcuni documenti conservati nelle collezioni extrafilmiche della Cinémathèque française, ivi compresi i contratti firmati dall'amministratore delegato della Isepa Oscar Hemberg, confermano che *Förseglade läppar* fu co-prodotto anche da Les Films Albatros. Il famoso studio francese fondato da esuli russi fornì l'attrice Sandra Milowanoff per la parte della moglie zoppa del pittore, ruolo incarnato dall'attore austriaco Louis Lerch, che pochi mesi prima era stato il Don José nella prestigiosa produzione Albatros diretta da Jacques Feyder, *Carmen* (1926) con Raquel Meller come protagonista.

La copia Nel 1965 da un positivo nitrate con le didascalie in svedese venne fatto un duplicato negativo da cui, nel 2009, è stata ricavata una nuova copia. – JON WENGSTRÖM

A prime example of the international ambitions of AB Svensk Filmindustri at the time, Förseglade läppar (Sealed Lips) was again produced by the studio's special co-production branch AB Isepa, under the auspices of Oscar Hemberg. The film is set in the Italian countryside with a partly international cast, and the somewhat contrived story of a young nun-to-be who is nearly raped by her uncle and falls in love with an English painter was again conceived by Austrian scriptwriter Paul Merzbach, who was specifically hired by Isepa to write scripts with an international touch.

Despite the plot's incredible turn of events, some of the scenes between Mona Mårtenson's young nun and Louis Lerch's painter are moving, aided by the cinematography of Julius Jaenzon, who was equally at home with artificial lighting in studio sets depicting the aunt's osteria and in the confines of the nunnery as when capturing the sunlit hillsides of Lake Como. The dramatic highlight in the snow at the painter's English home is cleverly staged by director Molander. A well-crafted and well-played melodrama with some very memorable

moments, there is of course nothing at all in the film that reveals it as a Swedish production, which of course was AB Svensk Filmindustri's intention when setting up AB Isepa for their international co-productions. To a Swedish audience at the time it may have been strange to see Edvin Adolphson and Karin Swanström running an Italian osteria. The tobacco-smorting, donkey-driving nun is played by Stina Berg, one of the finest supporting actresses of her time, always providing the goods whether she plays an Italian nun, a rich spinster looking for love in a winter-sports resort (Polis Paulus' Påskasmäll / The Smugglers), the proprietress of a Parisian bistro (Synd / Sin), or a caring nanny (Hans engelska fru / Matrimony).

Volume 2 of the Swedish Filmography, covering 1920-29, names the German company National-Film AG as this film's only foreign production partner, but documents preserved among the non-film collections of the Cinémathèque française, including contracts signed by AB Isepa's managing director Oscar Hemberg, confirm that Förseglade läppar was also co-produced by Les Film Albatros. The famous French studio set up by Russian émigrés provided actress Sandra Milowanoff for the part of the crippled wife of the painter, a role played by Austrian-born actor Louis Lerch, who a few months earlier was Don José in Jacques Feyder's prestigious Albatros production of Carmen (1926) starring Raquel Meller.

The Print A duplicate negative was made from a nitrate print with Swedish intertitles in 1965; a new print was struck from the duplicate negative in 2009. – JON WENGSTRÖM

SYND (Sin) [Peccato] (Film AB Minerva / British Instructional Films / Hisa-Film GmbH, SE/GB/DE, 1928)

Regia/dir: Gustaf Molander; *scen:* Paul Merzbach, dal dramma di/from the play by August Strindberg, *Brott och brott*; *f./ph:* J. Julius [Julius Jaenzon]; *cast:* Lars Hanson (Maurice Gérard, lo scrittore/a writer), Elissa Landi (Jeanne, sua moglie/his wife), Gina Manès (Henriette Mauclerc, l'attrice/an actress), Hugo Björne (Adolphe, l'artista/an artist), Stina Berg (Cathérine); 35mm, 2412 m., 118' (18 fps); *fonte copia/print source:* Filmarkivet vid Svenska Filminstitutet, Stockholm. Didascalie in svedese / Swedish intertitles.

Nel 1928, la consociata della Svensk Filmindustri per le co-produzioni internazionali, la AB Isepa, fu smantellata per sopraggiunte difficoltà finanziarie e il suo direttore, Oscar Hemberg, fu estromesso da ogni attività cinematografica. Un paio d'anni prima, la Svensk Filmindustri aveva formato un'altra sottodivisione, la Film AB Minerva, per produrre pellicole destinate al solo mercato domestico e per incrementare l'attività dei giganteschi studi di Råsunda fatti edificare nel 1920 a nord di Stoccolma. Dopo la chiusura dell'Isepa, la Minerva divenne responsabile di quanto rimaneva delle ambizioni internazionali dello studio, compresa la partecipazione svedese nelle co-produzioni internazionali, tra cui *Synd* di Molander, tratto da Strindberg, girato nell'estate del 1928 e distribuito a settembre.

I primi adattamenti cinematografici delle opere di Strindberg erano apparsi quando il famoso romanziere e drammaturgo era ancora in

vita e la pioniera Anna Hofman-Uddgren aveva diretto *Fröken Julie* (La signorina Giulia) e *Fadren* (Il padre), entrambi distribuiti nel 1912, pochi mesi prima della morte dell'autore. *Synd* è basato su un dramma meno noto di Strindberg, *Brott och brott* (*Delitto e delitto*), pubblicato nel 1899. Nel 1924, il regista del film, Gustaf Molander (1888-1973), ne aveva interpretato il ruolo principale in un allestimento teatrale del Kungliga Dramatiska Teatern di Stoccolma, quindi conosceva bene questo testo.

Protagonista del film è Lars Hanson, qui alla sua prima apparizione in un film svedese dopo i molti anni trascorsi a Hollywood; le sue due coprotagoniste sono l'austriaca Elissa Landi e la vedette francese Gina Manès. L'azione si svolge a Parigi. Hanson è uno scrittore in cerca di affermazione. Il film ha un brillante inizio con una serie di straordinarie composizioni, sorprendenti angolazioni e magnifici movimenti di macchina nell'angusto appartamento dello scrittore e della sua famiglia, il tutto a sottolineare la tensione all'interno della coppia di coniugi, resa praticamente senza didascalie. Ma la scena più famosa rimane quella presso la stazione di polizia, dove assistiamo alle diverse versioni dello stesso evento raccontate dai vari testimoni, e anche se il film avrebbe potuto finire così, fortunatamente Molander decise di girare l'ultima scena in campo lungo anziché in primo piano.

La copia Da una copia nitrato con didascalie complete è stato ricavato nel 1972 un duplicato negativo ridotto al formato Academy, e quindi una copia di proiezione. – JON WENGSTRÖM

In 1928 AB Svensk Filmindustri's international co-production company AB Isepa was dismantled due to financial difficulties, and its head Oscar Hemberg was ousted from the film industry altogether. A couple of years earlier AB Svensk Filmindustri had formed another subdivision, Film AB Minerva, to produce films solely for the domestic market and to increase productivity at its giant studios in Råsunda just north of Stockholm, which they had built in 1920. After the folding of Isepa, Minerva also became responsible for what was left of the studio's international ambitions, assuming responsibility for Swedish participation in international co-productions, such as the Molander Strindberg adaptation Synd (Sin), shot in the summer of 1928 and released in September.

Screen adaptations of works by August Strindberg had already appeared while the famous novelist and playwright was still alive, when female pioneer Anna Hofman-Uddgren directed films of Fröken Julie (Miss Julie) and Fadren (The Father), both released in 1912, just months prior to the author's death. Synd is based on a lesser-known Strindberg play, Brott och brott (Crime and Crime), published in 1899. The film's director, Gustaf Molander (1888-1973), had played the male lead in a stage production of this drama at the Royal Dramatic Theatre in Stockholm in 1924, and was thus very familiar with it. The film's male lead is Lars Hanson, here making his first appearance in a Swedish film after several years in Hollywood; his two leading ladies are Austrian-born actress Elissa Landi and French star Gina Manès. The action is set in Paris. Hanson plays an author still waiting to

make a name for himself. The film opens brilliantly with a number of striking compositions, unexpected camera angles, and beautiful camera movements in the cramped flat of the author and his family, emphasizing the tension between the married couple, expressed virtually without intertitles. The most famous scene is in the police station, when we get to see different renditions of the same event told by multiple witnesses, and even though one might have wished the film to end there, Molander thankfully decided to shoot the film's final scene in long-shot rather than in close-up.

The Print In 1972, a downsized Academy-ratio duplicate negative, and subsequently a viewing print, was made from a nitrate print with full intertitles. – JON WENGSTRÖM

KONSTGJORDA SVENSSON [L'artificiale Svensson / Artificial Svensson] (AB Svensk Filmindustri, SE 1929)

Regia/dir: Gustaf Edgren; *scen:* Gustaf Edgren, Sölve Cederstrand; *f./ph:* Hugo Edlund; *cast:* Fridolf Rhudin (Fridolf Ambrosius Svensson), Weyler Hildebrand (sergente maggiore/*Staff Sergeant* Göransson), Brita Appelgren (Mary Lantz), Karin Gillberg (Mary Björklund), Georg Blomstedt (colonello/*Colonel* Sixten Björklund, suo padre/*her father*), Sven Garbo (Harald Smith); 35mm, 2361 m., 86' (24 fps), film in parte sonoro/*silent film with sound sequences; fonte copia/print source:* Filmarkivet vid Svenska Filminstitutet, Stockholm.

Didascalie in svedese, con dialoghi in svedese / *Swedish intertitles, with dialogue sequences in Swedish.*

È sempre azzardato etichettare un film come il primo film sonoro, perché ciò dipende da cosa si intende veramente. Forse sarebbe giusto dire che i primi film sonori svedesi furono i cortometraggi musicali proiettati con un sonoro preregistrato su cilindri di cera degli inizi del XX secolo. O forse il primato è da attribuirsi alla dimostrazione avvenuta sull'isola di Lidingö nel 1921, quando l'ingegnere Sven A:son Berglund riuscì a sincronizzare il sonoro e l'immagine registrati su due spezzoni separati di pellicola a 35mm. Il primo lungometraggio svedese sonoro, per convenzione generale, si identifica con *Säg det i toner* (Dillo in musica) diretto da Julius Jaenzon e Edvin Adolphson e distribuito nel dicembre 1929, che sebbene non avesse dialoghi, fu presentato con un accompagnamento sincronizzato di musiche ed effetti sonori preregistrati su dischi di gommalacca (in Italia, uscì con il titolo *Sei tu felicità?*). Questo era stato tuttavia preceduto due mesi prima dalla distribuzione di *Konstgjorda Svensson* (L'artificiale Svensson) che pur essendo in gran parte muto, diversamente da *Säg det i toner* conteneva anche un dialogo parlato sincronizzato – o per meglio dire, un monologo.

Nel prologo, l'attore principale del film Fridolf Rhudin appare sul proscenio per informare gli spettatori sulla trasformazione industriale del cinema dal muto al sonoro, spiegando poi ironicamente che, per motivi meramente artistici, quello cui stiamo per assistere è tuttavia un film muto. E in buona parte muto il film che segue lo è davvero, pur se contiene alcuni inserti musicali, usati come effetto comico. Il personaggio interpretato da Rhudin corteggia una ragazza facendole

una serenata sotto la finestra, ma giacché i suoi talenti musicali sono scarsi, mima soltanto sul suono che esce da un grammofono nascosto, commentando così in modo genialmente autoreferenziale il sonoro del film stesso, giacché gli inserti musicali di *Konstgjorda Svensson* erano preregistrati proprio su dischi di gommalacca.

Fridolf Rhudin e Weyler Hildebrand furono due tra i più apprezzati attori comici svedesi dell'epoca. Sempre nel 1929 recitarono insieme in un altro pionieristico film sonoro svedese, il cortometraggio *Finurliga Fridolf* (L'ingegnoso Fridolf), che era abbinato alla proiezione di *Säg det i toner*.

Il restauro Nei tardi anni '60, da un elemento nitrato originale, poi è andato perduto, furono realizzati una copia 35mm e un interpositivo 35mm con didascalie flash. Nel 2011, dall'interpositivo fu creato un duplicato negativo con didascalie della giusta lunghezza. Quando il film uscì nel 1929, le sequenze musicali del film erano preregistrate su dischi di gommalacca sincronizzati con il sonoro. Nel 2011, i dischi originali di gommalacca conservati nelle collezioni extra-filmiche dello Svenska Filminstitutet e nelle collezioni della Biblioteca nazionale svedese sono stati digitalizzati e da questi file è stato creato un negativo di conservazione a 35mm con colonna sonora ottica. Nella copia di proiezione a 35mm realizzata dal duplicato negativo del 2011, il sonoro sussiste nella forma di una colonna Dolby Digital collocata tra le perforazioni, il che consente di mantenere intatto il formato dell'immagine originale. – JON WENGSTRÖM

*It's always dangerous to label a film as being the first sound film, as it depends on what you actually mean. Perhaps it would be fair to say that the first Swedish sound films were the musical shorts presented with sound played back from wax cylinders at the beginning of the 20th century. Or perhaps that attribution should belong to engineer Sven A:son Berglund's demonstration on the island of Lidingö in 1921, when he synchronized sound and image registered on two separate strips of 35mm film. The first Swedish feature-length sound film is usually said to be *Säg det i toner* (The Dream Waltz), directed by Julius Jaenzon and Edvin Adolphson, released in December 1929, which had no dialogue, but did feature continuous sound in the form of music and effects, played back from shellac discs. However, this had been preceded two months earlier by the release of *Konstgjorda Svensson* (literal translation, "Artificial Svensson"), and although most of this film is silent, unlike *Säg det i toner* it also contains synchronized spoken dialogue – or rather, a monologue.*

In the film's prologue, its main actor Fridolf Rhudin appears on stage to inform viewers about the industrial transition from silent to sound film, but with tongue in cheek he explains that for artistic reasons we are now about to see a silent film. Most of the film that follows is indeed silent, but there are a few instances of music, which is used for comic effect. The Rhudin character is courting a girl by serenading her beneath her window, but as his musical talents are insufficient, he mimes to pre-recorded sound played on a hidden gramophone, thus ingeniously commenting on the sound of the film

itself in a self-reflective way, as the film's sound was originally played back on shellac discs. Fridolf Rhudin and Weyler Hildebrand were two of the most celebrated Swedish comedians of their day. Later in 1929 they acted together in another pioneering Swedish sound film, the short *Finurliga Fridolf* ("Crafty Fridolf"), which was screened with Säg det i toner.

The Restoration In the late 1960s a 35mm print and a 35mm interpositive with flash-titles was made from a nitrate source element, which no longer exists. In 2011 a duplicate negative was made from the interpositive, with full-length titles. When originally released in 1929, the film's sound sequences were played back from shellac discs, synchronized with the image. In 2011, original shellac discs from the non-film collections of the Swedish Film Institute and the collections of the National Library of Sweden were digitized, and from these files a 35mm optical-soundtrack negative was made for preservation. On the 35mm viewing print made from the 2011 duplicate negative, the sound exists in the form of a Dolby Digital track placed between the sprocket holes, which allows the original full-frame aspect ratio of the image to be intact. – JON WENGSTRÖM

DEN STARKASTE [Il più forte / The Strongest] (AB Svensk Filmindustri, SE 1929)

Regia/dir: Alf Sjöberg, Axel Lindblom; *scen., f./ph:* Axel Lindblom; *cast:* Bengt Djurberg (Gustaf, a sailor), Anders Henrikson (Ole, a hunter on the "Viking"), Gun Holmquist (Ingeborg Larsen), Hjalmar Peters (Larsen, Ingeborg's father, skipper of the "Viking"), Gösta Gustafson (Jens, a hunter on the "Maud"), Civert Braekmo (Olsen, skipper of the "Maud"); 35mm, 2541 m., 106' (21 fps); *fonte copia/print source:* Filmarkivet vid Svenska Filminstitutet, Stockholm.

Didascalie in svedese / Swedish intertitles.

Nel 1920 il direttore della fotografia Axel Lindblom (1891-1967) fu incaricato dalla AB Svensk Filmindustri di realizzare un reportage sull'Oceano Artico con lo scrittore Albert Viksten. I due viaggiarono dal porto norvegese di Tromsø attraverso il mare di Barents fino all'isola russa di Novaya Zemlya e il risultato fu una serie di cortometraggi di carattere documentario che vennero inseriti nei programmi cinematografici dei primi anni '20. Ma soprattutto quest'esperienza spinse Lindblom a scrivere la sceneggiatura per un film di finzione, *Den starkaste* (Il più forte). Completata nel 1923, la sceneggiatura rimase in letargo per qualche anno finché nel 1929 lo studio non decise di realizzarla. Per co-dirigere il film, fu ingaggiato il giovane attore teatrale e cinematografico Alf Sjöberg. Le riprese in esterni iniziarono nella tarda primavera a Tromsø e proseguirono per cinque settimane nell'Oceano Artico al largo dell'isola di Spitsbergen.

Il film inizia con l'arrivo di un marinaio in una località della Norvegia del nord, dove trova lavoro come bracciante aspettando l'occasione per potersi imbarcare su una nave diretta verso l'Oceano Artico. Le immagini di Tromsø e delle circostanti zone montagnose che si affacciano sul fiordo sono molto pittoresche, ma l'inizio del film è

troppo lento, se non privo di interesse. Ma non appena due navi rivali, la Maud e la Viking, prendono il mare per una spedizione di caccia alla foca e all'orso polare, il film si trasforma. Gli spazi limitati a bordo della nave sono sfruttati al meglio alternando le posizioni della macchina da presa e le lunghe sequenze degli uomini che saltano da un lastrone di ghiaccio galleggiante all'altro, in gran parte senza didascalie, sono tra le immagini più emozionanti di tutto il cinema svedese muto.

Ci sono nel film riferimenti visivi al sonoro, ad esempio, inquadrature di strumenti musicali e di dischi per grammofo, un segno forse che a un certo punto lo studio aveva pensato di realizzare il film in versione sonora. Non ci sono tuttavia documenti che attestino un'effettiva distribuzione della pellicola con un accompagnamento musicale sincronizzato su dischi separati.

Negli anni '20, Lindbolm girò 17 lungometraggi, fra cui altri due titoli del programma svedese delle Giornate di quest'anno: *Polis Paulus' påskasmäll* (1925, di Gustaf Molander) e *Fången n:r 53 (A Cottage on Dartmoor)*, 1929, di Anthony Asquith), che fu anche il suo ultimo impegno quale direttore della fotografia. Dopo questo film, egli lasciò il cinema per dedicarsi all'agricoltura.

Alf Sjöberg (1903-1980) è stato uno dei più importanti registi teatrali e cinematografici svedesi. Negli anni '30 si dedicò soprattutto al suo primo amore, il teatro, per poi riprendere la sua carriera cinematografica negli anni '40, realizzando film come *Iris och löjtnantshjärta* (*Iris, fiore del Nord*, 1946), *Karin Månsdotter* (1954), e naturalmente *Fröken Julie* (*La notte del piacere*), che gli valse la Palma d'oro a Cannes nel 1951. Celebrato in patria come il più importante regista teatrale svedese del XX secolo, Sjöberg ebbe una grandissima influenza sul giovane Ingmar Bergman, e, di fatto, i due collaborarono nel film *Hets* (*Spasimo*, 1944) diretto da Sjöberg su sceneggiatura di Bergman.

La copia Nel 1982, da un nitrate positivo venne ricavato un duplicato negativo, ridotto al formato Academy. Nello stesso anno, dal nuovo negativo, furono stampate anche alcune copie di proiezione. La qualità inferiore dell'immagine in parti di un rullo è dovuta al fatto che il nuovo negativo fu integrato con immagini tratte da un altro positivo di sicurezza esistente all'epoca, con un'ulteriore perdita qualitativa rispetto all'originale. – JON WENGSTRÖM

In 1920 cinematographer Axel Lindblom (1891-1967) was assigned by AB Svensk Filmindustri to film a pictorial reportage in the Arctic Ocean with author Albert Viksten. Their journey took them from the Norwegian port of Tromsø across the Barents Sea to the Russian island of Novaya Zemlya, and resulted in several short non-fiction films, which were included in screening programmes in the early 1920s. More importantly, Lindblom's experiences led him to write a script for a fiction film, Den starkaste (literally, "The Strongest"). Completed in 1923, the script lay dormant for some years until the studio decided to realize it in 1929. To co-direct the film, the studio engaged the young stage and film actor Alf Sjöberg. Location shooting started in late Spring in Tromsø, followed by five weeks on the Arctic Ocean off Spitsbergen.

The film opens with a sailor arriving in northern Norway, biding his time as a farm-hand while waiting for the next opportunity to board a ship bound for the Arctic Sea. The images of Tromsø and the surrounding areas on the mountainsides overlooking the fjord are picturesque, but the opening of the film is at best slow, if not uninteresting. But when two rival ships, the Maud and the Viking, set sail on a hunting expedition for seals and polar bears, the film is transformed. The confined spaces on board the ships are nicely used to advantage by alternating camera set-ups, and the long sequences of the men jumping from ice-floe to ice-floe, largely told without intertitles, are among the most striking images in all Swedish silent cinema.

At times the film contains visual references to sound, including having musical instruments and gramophone records in frame, an indication that the studio at one point was contemplating releasing the film with sound. However, no records exist to indicate that the film was ever released with synchronized sound played on from separate discs.

Lindblom shot 17 feature films in the 1920s. Also being shown at this year's Giornate are Polis Paulus' PÅskasmäll (The Smugglers, 1925, Gustaf Molander), and Fången nr: 53 (A Cottage on Dartmoor, 1929, Anthony Asquith), which was his last film as cinematographer. After this film, Lindblom left cinema altogether and settled down as a farmer. Alf Sjöberg (1903-1980), on the other hand, would become one of Sweden's leading stage and screen directors. In the 1930s he focused on his first love, the theatre, before picking up his film career again in the 1940s, making films such as Iris och löjtnantshjärta (Iris and the Lieutenant, 1946), Karin Månsdotter (1954), and of course Fröken Julie (Miss Julie), for which he won the Palme d'Or at Cannes in 1951. Hailed as the foremost theatre director of the 20th century in Sweden, Sjöberg had a tremendous influence on the young Ingmar Bergman, and in fact they collaborated on the film Hets (Frenzy, 1944), directed by Sjöberg from Bergman's script.

The Print: *A duplicate negative, downsized to Academy ratio, was made from a nitrate positive source in 1982, when viewing prints were also struck from the new negative. The inferior image quality in parts of one of the reels is due to the fact that the new negative was completed with images taken from another safety positive source existing at the time, with more generation loss from the original.*

JON WENGSTRÖM

RÅGENS RIKE [Il regno della segale / The Kingdom of Rye] (Tellus Film, SE 1929)

Regia/dir., scen: Ivar Johansson; *prod:* Maja Engelbrektson; *f./ph:* Carl Halling; *cartelli titoli/title des:* Alva Lundin; *cast:* Mathias Taube (Mattias Spangar), Eric Laurent (Markus, il suo bracciante/his farm-hand), Märtha Lindlöf (la vedova del vecchio bracciante/the widow of the old farm), Margit Manstad (Klara, sua figlia/her daughter); 35mm, 2625 m., 128' (18 fps); *fonte copia/print source:* Filmarkivet vid Svenska Filminstitutet, Stockholm.

Didascalie in svedese / Swedish intertitles.

Rågens rike fu distribuito nel dicembre del 1929, al tramonto dell'era del muto. E malgrado sia ambientato nella rurale Svezia del nord e includa motivi familiari come gli scontri tra braccianti, la dipendenza dell'uomo dalla natura, le notti bianche dell'estate nordica e perfino la temeraria traversata di un fiume impetuoso, non assomiglia a nessuno dei film svedesi che lo hanno preceduto. Le situazioni e i personaggi sono spesso presentati attraverso l'accentuazione di un dettaglio, magari ripreso da angolazioni inconsuete; molti sono i primissimi piani di volti immobili montati in rapida successione, simili per stile al contemporaneo cinema sovietico. Non a caso, la precedente esperienza cinematografica del regista, l'esordiente Ivar Johansson, includeva il montaggio delle versioni svedesi dei film muti sovietici.

Spangar, il proprietario di vasti appezzamenti agricoli, conosciuto come il "re della segale", è interpretato da Mathias Taube (il marito nello *Johan* di Stiller del 1921). Quando compare per la prima volta nel film si vedono solo i suoi piedi e le ombre scure che proietta. Nell'ultimo rullo del film, vediamo una folla inferocita che percorre una strada di campagna, inquadrata in modo da rendere visibili solo le gambe che marciano e che improvvisamente cambiano direzione e puntano verso la magione di Spangar. Altre sequenze memorabili includono l'atmosfera inquietante delle deambulazioni notturne della sonnambula Klara, l'infelice neo sposa di Spangar, e la sfida alcolica tra Spangar e un agricoltore rivale, dove le parole delle canzoni cantate appaiono in sovrapposizione sulle immagini.

Basato su un poema dello scrittore finlandese Jarl Hemmer, il film fu parzialmente finanziato da uno sponsor privato, Maja Engelbrektson, il quale morì poco prima dell'uscita nelle sale. Il regista Ivar Johansson (1889-1963) dopo l'avvento del sonoro divenne un prolifico regista di commedie e drammi rurali, tra cui un remake di *Rågens rike* del 1950, senza tuttavia raggiungere mai le vette artistiche di questo suo primo lungometraggio muto.

Nei titoli di testa si fa riferimento all'accompagnamento musicale del film, che peraltro non fu mai distribuito con un sonoro preregistrato. Nondimeno, il compositore e l'orchestratore delle musiche elencate nei titoli furono specificamente menzionati in tutte le recensioni apparse dopo la prima del film, avvenuta al Röda Kvarn Teatern di Stoccolma il 26 dicembre 1929.

La copia Nel 1979, da un negativo nitrate è stato ricavato un interpositivo ridotto al formato Academy e con didascalie flash. Nello stesso anno, dal nuovo positivo di conservazione è stato realizzato anche un duplicato negativo con le didascalie più lunghe, dal quale, nel 1981, è stata ottenuta una copia di proiezione. – JON WENGSTRÖM

Rågens rike (literal translation, "The Kingdom of Rye"), was released in December 1929, right at the end of the silent era. And though the film is set in rural northern Sweden, and includes familiar motifs such as farm-hand fights, depictions of Man's dependence on Nature, light Nordic summer nights, and even a daredevil ride on a rushing river, the film looks like no other Swedish silent film that had come before. Situations and characters are often presented by highlighting

details, often from unexpected camera angles, and there are several extreme close-ups of immobile faces in rapid succession, similar to the style of contemporary Soviet cinema. In fact, debutant director Ivar Johansson's previous cinema experience included editing Swedish versions of Soviet silent films.

Spangar, the owner of vast swathes of farm-land, regarded as the titular ruler of "the kingdom of rye", is played by Mathias Taube (the husband in Stiller's 1921 *Johan*). The first time he is introduced in the film we see only his feet, and the dark shadows he casts. In the final reel of the film an angry mob is seen walking on a country road, framed in such a way that only their marching legs are visible, which suddenly turn and head in the other direction, to encounter *Spangar* at his mansion. Other memorable sequences include the eerie atmosphere of the somnambulist night-time walks of *Spangar's* unhappily newly-wed wife Klara, and the drinking duel between *Spangar* and a rival farmer, when the lyrics of the songs sung are superimposed over the images.

The film is based on a poem by the Finnish writer Jarl Hemmer, and was partly produced by a private sponsor, Maja Engelbrektsen, who died before the film was released. Director Ivar Johansson (1889-1963) became a prolific director of comedies and rural dramas in the sound era, which included a remake of *Rågens rike* in 1950, but he would never again reach the artistic heights of this, his first feature film.

In the opening credits there is a reference to the film's musical accompaniment, but it was never released with pre-recorded sound. The composer and orchestrator of the music listed in the credits were, however, specifically mentioned in all contemporary reviews of the film after its opening at the Röda Kvarn theatre in Stockholm on 26 December 1929.

The Print A downsized Academy aspect ratio interpositive with flash-titles was made from a nitrate negative in 1979, when a duplicate negative with extended intertitles was also made from the new positive preservation element. A viewing print was struck from this duplicate negative in 1981. – JON WENGSTRÖM

FÅNGEN N:R 53 (A Cottage on Dartmoor) [Prigioniero n. 53]

(British Instructional Films / AB Svensk Filmindustri, GB/SE, 1929)
Regia/dir., scen.: Anthony Asquith; *prod.*: H. Bruce Woolfe; *sogg./story*: Herbert C. Price; *f./ph.*: Axel Lindblom; *cast.*: Norah Baring (Sally), Uno Henning (Joe), Hans Adalbert Schlettow (Harry); *première*: 27. I. 1930 (Stockholm); 35mm, 1812 m., 72' (22 fps); *fonte copia/print source*: Filmarkivet vid Svenska Filminstitutet, Stockholm.

Didascalie in svedese / Swedish intertitles.

Fången n:r 53, versione svedese di *A Cottage on Dartmoor* di Anthony Asquith, è per molti aspetti significativamente diverso dal film inglese. In primo luogo, la vicenda è narrata in rigoroso ordine cronologico mentre nella versione inglese tutti gli eventi che precedevano la scena iniziale con il protagonista, Joe, che fugge di prigione erano raccontati in flashback.

L'edizione svedese si apre con una serie di riprese documentarie

di Londra per far capire al pubblico svedese dove si svolge il film (benché nella versione inglese il luogo non sia mai menzionato). Pertanto, prima di entrare nel negozio del barbiere, vediamo immagini emblematiche come la torre di Londra, i battelli sul Tamigi e il traffico intenso di Piccadilly Circus. La struttura narrativa cronologica della versione svedese richiede altre didascalie e immagini esplicative – non necessarie nella versione inglese – quando l'azione si sposta a Dartmoor (le didascalie svedesi fanno riferimento alle Highlands di Dartmoor, tanto per confondere ancora di più le cose). Anche la fuga dal carcere include delle immagini che non figurano nella versione inglese.

La scena più famosa del film è probabilmente quella ambientata nella sala cinematografica ed anch'essa è parecchio differente nella versione svedese. Dura infatti circa 5 minuti, cioè la metà della versione inglese, ma in numerose occasioni riusciamo vedere ciò che il pubblico in sala vede sullo schermo: immagini del film di Harold Lloyd *Hot Water* (1924). Poiché nessun film sonoro è incluso nel programma della sala, mancano le immagini dei musicisti che tirano fuori un mazzo di carte, fumano, bevono e mangiano panini. (L'esclusione del film sonoro può essere dipesa dal fatto che in Svezia, al contrario dell'Inghilterra, *Fången n:r 53* fu distribuito solo in versione muta.) La scena si chiude pure in maniera completamente diversa: Joe ingaggia una lotta con Harry all'interno del teatro e viene scaraventato in strada. Nella versione inglese tutti escono semplicemente dalla sala alla fine del film. Altre difformità riguardano le didascalie, che in *Fången n:r 53* non sono la mera traduzione in svedese dell'originale inglese. Ad esempio, nella scena dal barbiere, Sally ammonisce Harry dicendogli: "Harry, non farti radere da Joe", e lui le risponde: "Io non ho paura!" Non ci sono didascalie analoghe nella versione inglese. Diversa è anche la scena che sfocia nello spargimento di sangue: nell'edizione svedese il montaggio è meno rapido ed è composto da immagini differenti.

Pertanto, *Fången n:r 53* non è la mera versione in lingua svedese di *A Cottage on Dartmoor*: le difformità di cronologia, immagini, didascalie e montaggio ne fanno due versioni totalmente diverse. Coprodotto dalla British Instructional Films e dalla AB Svensk Filmindustri e girato negli studi di Welwyn in Inghilterra, *Fången n:r 53* fu distribuito in Svezia il 27 gennaio 1930. Nei programmi originali del celebre Röda Kvarn Teatern la fotografia è attribuita a Axel Lindblom, ma nella versione inglese, uscita nell'ottobre del 1929, come direttore della fotografia è indicato Stanley Rodwell senza menzione alcuna di Lindblom, mentre nella copia dell'edizione svedese i credits non includono la fotografia. In un'intervista apparsa sul numero del gennaio 1929 della rivista di categoria *Biografbladet*, Olof Andersson, l'amministratore delegato della AB Svensk Filmindustri, parla di un'imminente coproduzione anglo-svedese diretta da Anthony Asquith e fotografata da Julius Jaenzon. Sul numero di marzo della stessa rivista il film ha anche un titolo – *Fången 113* – e la fotografia è attribuita a Axel Lindblom. A riprese concluse, apparve su *Biografbladet* del maggio 1929 un nuovo articolo da cui risulta che il cameraman era Axel Lindblom.

L'altro importante contributo creativo al film fu fornito dall'attore

svedese Uno Henning: dopo aver debuttato sullo schermo nel 1919 in *Ett farligt frieri* (Un corteggiamento pericoloso) di Rune Carlsten, nei tardi anni '20, prima del film di Asquith, egli fece anche una certa carriera internazionale, apparendo in particolare in *Die Liebe der Jeanne Ney* (*L'amore di Jeanne Ney o Il giglio nelle tenebre*, 1927) di G.W. Pabst.

La copia Nel 1974, da un negativo nitrato fu realizzato un interpositivo 35mm. Un nuovo duplicato negativo 35mm fu ricavato da questo interpositivo e vi furono inserite le didascalie svedesi a partire dalla lista che era stata sottoposta alla commissione di censura quando il film doveva essere distribuito. Da questo nuovo negativo fu stampata, sempre nel 1974, anche una copia di proiezione 35mm.

JON WENGSTRÖM

Fången n:r 53 (literally, "Convict No. 53") – the Swedish version of Anthony Asquith's *A Cottage on Dartmoor* – differs significantly in many respects from the British version. First of all, the events in the film are depicted in strict chronological order, unlike the British version, where the main character Joe is seen escaping from prison in the opening scene and the previous events are told in flashback.

The Swedish version of the film opens with newsreel-like footage of London, to inform the Swedish audience where the film was set (although the actual locale in the British version is never named). We are presented with emblematic images of the Tower, boats on the Thames, and busy traffic at Piccadilly Circus, before we enter the barbershop. The Swedish chronological narrative structure also calls for explanatory titles and images – not necessary in the British version – when the action is then transposed to Dartmoor (the Swedish intertitles talk about the Dartmoor Highlands, to confuse things even more). The escape from prison also includes images that are non-existent in the British version.

The film's most famous scene is probably that in the movie theatre, which again differs significantly in the Swedish version. This scene is approximately 5 minutes long in *Fången n:r 53*, which is just half the duration of the scene in the British version, but on numerous occasions we get to see what the audience in the theatre sees on screen, images from the Harold Lloyd film *Hot Water* (1924). In *Fången n:r 53*, since no talkie is included in the theatre's programme, there are thus no images of the musicians pulling out a deck of cards, smoking, drinking, and eating sandwiches. (The exclusion of the talkie in the Swedish version may have something to do with the fact that, unlike in Britain, *Fången n:r 53* was only released as a silent film.) The movie-theatre scene also has a completely different ending in the

Swedish version: Joe picks a fight with Harry inside the theatre, and is actually thrown into the street. In the British version everyone simply leaves the theatre when the screening is over.

*Other differences concern the intertitles, which in *Fången n:r 53* are not simply translated into Swedish from the original English. For instance, in the throat-cutting scene in the barbershop, Sally actually warns Harry by saying, "Harry, don't let Joe shave you," to which Harry responds, "I am not afraid!" There are no equivalent titles in the British version. The montage leading up to the bloodshed in the Swedish version is also different; it is less rapid and is composed of different images.*

*Fången n:r 53 is thus not just a Swedish-language version of *A Cottage on Dartmoor*; the differences in chronology, imagery, intertitles, and editing make it a question of two different versions altogether. Co-produced by British Instructional Films and AB Svensk Filmindustri, and shot at the Welwyn studios in England, *Fången n:r 53* was released in Sweden on 27 January 1930. In original programmes from the famous Röda Kvarn theatre the cinematography is credited to Axel Lindblom, but in the credits of the British version, released in October 1929, Stanley Rodwell is named as the cinematographer, and there is no mention whatsoever of Lindblom, while the print of the Swedish version doesn't include any cinematography credit at all. In an interview with AB Svensk Filmindustri's managing director Olof Andersson in the January 1929 issue of the trade paper *Biografbladet* (*Cinema Journal*), he talks about a Swedish-British co-production to be directed by Anthony Asquith and photographed by Julius Jaenzon. In the March 1929 issue of the same journal the film has a title – *Fången 113* – and is now to be shot by Axel Lindblom. When shooting was completed there was another article in *Biografbladet*, this time in May 1929, where again Axel Lindblom is stated to have been the film's cameraman.*

The film's other main Swedish creative participant was the actor Uno Henning. He made his screen debut in Rune Carlsten's *Ett farligt frieri* (*A Dangerous Wooing*, 1919), and had something of an international career in the late 1920s before the Asquith film, most notably in G.W. Pabst's *Die Liebe der Jeanne Ney* (*The Love of Jeanne Ney*, 1927).

The Print A 35mm interpositive was made from a nitrate negative source in 1974. A new 35mm duplicate negative was made from this interpositive, and Swedish intertitles were inserted, based on a list of intertitles submitted to the Swedish censorship authorities at the time of the film's original release. A 35mm viewing print was also struck from this new negative in 1974. – JON WENGSTRÖM

Ucraina: il grande esperimento / *Ukraine: The Great Experiment*

Le origini del cinema in Ucraina risalgono al 1894, quando Yosyp Tymchenko realizzò i primi film con una primitiva attrezzatura di sua invenzione. La produzione dei film a lungometraggio fu avviata da società private nel 1911. Durante il periodo più fecondo del cinema muto ucraino, gli anni 1922-1930, tutti i film furono prodotti sotto l'egida del monopolio di stato del VUFKU, il Direttorato foto-cinematografico pan-ucraino che presiedeva alla produzione e distribuzione dei film, alla didattica e alle pubblicazioni di settore. Fondato il 13 marzo 1922, il VUFKU rimpiazzò il comitato cinematografico pan-ucraino, esistente dal 1919, integrandolo nel Commissariato del popolo per l'istruzione della Repubblica socialista sovietica dell'Ucraina. I primi stabilimenti cinematografici di stato furono inaugurati a Odessa il 23 maggio 1919, negli impianti nazionalizzati degli ex-studi Kharitonov, Borisov e Grossman. Lo studio cinematografico di Yalta fu creato nello stesso anno, requisendo gli stabilimenti delle società di produzione Khanzhonkov e Ermolieff. Entrambi gli studi divennero parte integrante del VUFKU nel 1922.

Il governo della Repubblica sovietica ucraina, che all'epoca aveva un ampio margine di autonomia politica ed economica, garantì al VUFKU una certa indipendenza dalle autorità centrali sovietiche. Nel 1923 al VUFKU fu affidato il monopolio ucraino della distribuzione dei film, con profitti che dal 12 per cento del 1924 salirono al 34 per cento nel 1926. Nel biennio 1924-1925, il numero di sale presenti in Ucraina passò da 110 a 714.

Negli anni 1922-1925, mancando i professionisti "ideologicamente affidabili", la maggior parte dei cineasti proveniva dal cinema pre-rivoluzionario. Nel solco della tradizione simbolista russa, spesso i registi di questo periodo basavano i loro film sulle opere letterarie di Edgar Allan Poe, Leonid Andreev o Alexander Grin, decadenti e piene di tenebroso romanticismo. La goffa combinazione di estetiche simboliste pre-rivoluzionarie e aforismi politici bolscevichi spingeva questi drammi in costume squisitamente confezionati verso una fantasmagoria spazio-temporale di mondi e luoghi immaginari. Estranei allo schema dell'utopia politica sovietica, erano più legati all'espressionismo tedesco. Formalmente arcaici, questi film costituivano una sorta di fuga dalle carestie e dalla rovina post-rivoluzione gravanti all'epoca sulla vita quotidiana degli ucraini, ma erano anche motivo di imbarazzo cinematografico e iniziarono a perdere pubblico. I cineasti cominciarono a cercare nuove forme per descrivere le drastiche riforme della vita sociale.

Durante questo periodo, la capacità produttiva degli studi ucraini di Odessa e Yalta fu notevolmente potenziata, arrivando a produrre un totale di 33 lungometraggi e di almeno 165 Kulturfilm. Il VUFKU si lanciò anche in ambito internazionale e nel 1926 divenne il secondo esportatore di film sul mercato tedesco dopo gli Stati Uniti. A partire dal 1929, le produzioni del VUFKU iniziarono ad essere distribuite in Francia, Gran Bretagna, nella Repubblica Cecoslovacca e anche negli Usa e in Giappone. La frustrazione del cinema ucraino nel periodo 1922-1925 fu interrotta da film quali *Makdonald* (McDonald, 1924) e *Arsenaltsi* (Gli uomini dell'arsenale, 1925), che segnarono l'introduzione di un linguaggio cinematografico nuovo, più rispondente ai temi rivoluzionari. Entrambi i film furono diretti da Les Kurbas (1887-1937), un regista teatrale d'avanguardia, teorico e pedagogo, oggi considerato il fondatore del teatro ucraino moderno. Dopo una laurea in filosofia, nel 1922 Kurbas fondò a Kharkiv il teatro Berezil (alla lettera "Marzo", inteso come "Primavera" o "Inizio"). Il Berezil includeva sei studi artistici in cui trovavano spazio seminari di ricerca sulla recitazione, un laboratorio di regia e un museo teatrale. Kurbas attuò audaci esperimenti teatrali, come la suddivisione dello spazio scenico in più zone verticali dove l'azione si svolgeva ciclicamente. Nel quadriennio 1922-1926, Kurbas sviluppò una teoria di "teatro politico", che si evolse esteticamente in avanguardismo, espressionismo, costruttivismo e simbolismo neo-barocco nelle scenografie. Gli esperimenti cinematografici di Kurbas erano iniziati ancor prima del suo debutto ufficiale come regista. Nel 1922 aveva messo in scena una celebrata versione teatrale di *Dzhimmi Higgins* (un adattamento dal romanzo *Jimmie Higgins* di Upton Sinclair) che seguiva i principi del montaggio cinematografico, usando le luci per creare l'effetto ottico dei primi piani e delle assolvenze. Il cinema stesso fu inserito nella pièce, con la proiezione di cinegiornali di guerra, riprese d'attualità e i primi piani filmati degli attori.

Nel 1923, il VUFKU invitò Kurbas a lavorare nello studio di Odessa. Nel suo dramma rivoluzionario *Arsenaltsi*, che ispirerà il capolavoro di Dovzhenko *Arsenal* (Arsenale, 1929), Kurbas divise lo schermo orizzontalmente in due piani d'azione distinti.

In teatro, Kurbas lavorò con l'artista costruttivista Vadym Meller (1884-1962), vincitore nel 1925 di una medaglia d'oro all'Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne di Parigi per le sue scenografie di uno spettacolo del Berezil; mentre nel cinema collaborò con un altro artista costruttivista, Volodymyr Muller, scenografo d'avanguardia per spettacoli e parate d'ispirazione populista e disegnatore di mobili costruttivisti. Insieme con Kurbas, gli studi cinematografici dettero il benvenuto anche al grande sceneggiatore Solomon Lazurin e a vari attori del Berezil, tra cui Amvrosii Buchma, Semen Svashenko, Stepan Shahaiaida e Natalia Uzhvii.

Il 1925 fu un anno cruciale per l'arte ucraina, e in particolare per il cinema. Nel promuovere la politica di ucrainizzazione, il Commissariato del popolo per l'istruzione della Repubblica socialista sovietica ucraina incoraggiava gli artisti d'avanguardia a lavorare nelle istituzioni culturali di stato contribuendo allo sviluppo dell'arte proletaria. Il VUFKU iniziò a reclutare giovani artisti d'avanguardia per farli lavorare nel cinema. La commissione artistica dello studio di Odessa era presieduta da Mykhail Semenko, un poeta futurista e promotore artistico, che invitò a lavorare per lo studio gli scrittori Mykola Bazhan e Mike Johansen e i modernisti Yurii Yanovskiy, Dmytro Buzko e Oles Dosvitnii, cui si unirono anche artisti come Vasyl Krychevskiy, Oleksandr Dovzhenko, Yosyp Spinel e il fotografo Danylo Demutskiy (anch'egli insignito di una medaglia d'oro all'Esposizione parigina del 1925). Oltre ad accogliere i talenti più brillanti della cultura "proletaria" d'avanguardia, nel 1925 il VUFKU attirò nello studio di

Odessa anche alcuni professionisti stranieri, per lo più di origine tedesca, tra cui i direttori della fotografia Joseph Rona e Albert Kühn, gli scenografi Heinrich Beisenhertz e Karl Haacker, e anche il regista turco Ertuğrul Muhsin Bey.

Fra il 1925 e il 1927, vari scrittori moderni, specialisti stranieri e giovani professionisti usciti dai corsi specializzati confluirono nello studio; e nel 1927 si diplomarono anche i primi studenti della scuola di cinema del VUFKU, fondata nel 1924. In due anni furono realizzati oltre 65 lungometraggi, tra cui opere importanti come *Hamburg* (1926) di Vladimir Balliuzeck e la distopia sociale *Borotba veletniv* (Lotta di giganti, 1926) di Viktor Turin.

Il 1927 portò cambiamenti rivoluzionari nel cinema ucraino: l'influenza dinamica dell'avanguardia si concretò in una serie di film sperimentali che rompevano con la tradizione artistica. Nel triennio 1927-1930, anziché assecondare i gusti del grande pubblico, il cinema ucraino si impegnò nella ricerca di un linguaggio cinematografico universale e al contempo interrogandosi sui limiti dell'arte e sulla natura stessa dell'opera d'arte. Registi di vaglio usarono la propria competenza per realizzare film "realisti" dalle caratteristiche sottilmente psicologiche, quali *Dva dni* (Due giorni, 1927), *Nichnyi viznyk* (Il vetturino notturno, 1929), *Viter z porohiv* (Il vento e le rapide, 1930), *Okhoronets muzeiu* (Il guardiano del museo, 1930), e *Benefis klouna Zhorzha* (Il beneficio del clown Zhorzha, 1928), che purtroppo furono successivamente etichettati come "piccolo-borghesi". A questi seguì una serie di film apertamente sperimentali come *Arsenal* (L'arsenale, 1929), *Liudyna z kinoaparatom* (L'uomo con la macchina da presa, 1929), *Vesnoi/Navesni* (Primavera, 1929), *Khlib* (Il pane, 1930) e *Zemlya* (La terra, 1930), che tuttavia erano manifestamente in linea con i progetti di collettivizzazione e industrializzazione di Stalin.

L'estetica d'avanguardia del cinema ucraino fu sviluppata dai registi Arnold Kordium (*Mirabo* [Mirabeau], 1929), Mykola Shpykovskiy (*Khlib* [Il pane], 1930) e Ivan Kavaleridze (*Zlyva* [Acquazzone], 1929; *Perekop*, 1930). Kavaleridze (1887-1978) era un celebre scultore cubista già autore di due imponenti monumenti dedicati al leader comunista Artem (alias Fyodor Sergejev, 1883-1921), e aveva debuttato nel cinema con un esperimento di "scultura animata" che affrontava il paradosso di trasformare il cinema in una scultura mobile usando la luce come un cesello. Gli episodi di *Zlyva*, filmati su sfondi di velluto nero o con decorazioni cubiste, l'uso di un make-up dorato, bronzato o bianco per i volti degli attori, uniti alla decelerazione meccanica del movimento dei personaggi e alla mancanza di una trama chiara, provocarono probabilmente il più grosso scandalo cinematografico ucraino degli anni '20.

Grazie al capo del Commissariato ucraino per l'Istruzione Mykola Shrypnyk, che permise agli sperimentatori russi in esilio di beneficiare della relativa autonomia ucraina, Dziga Vertov realizzò per il VUFKU *Odynadtsiatyi* (L'undicesimo, 1928) e il capolavoro d'avanguardia *Liudyna z kinoaparatom*, lavorando con il fratello, il cineoperatore Mikhail Kaufman. Il dato storico che il film fu realizzato a Odessa, e in parte anche a Kiev e a Kharkiv, è spesso erroneamente trascurato dai ricercatori. Non a caso, il totalmente apolitico *Liudyna z kinoaparatom* è diverso dagli altri agit-film di Vertov. Le sequenze d'apertura del film cattura liricamente la speciale atmosfera quasi mediterranea della città di Odessa, evidenziando l'organicità dell'estetica vertoviana con la realtà ucraina, dove il concetto di "vitalismo", introdotto dallo scrittore Mykola Khvylioviy e osteggiato dal governo, era molto popolare presso l'élite intellettuale. Khvylioviy auspicava un rinascimento euro-asiatico, con il suo centro in Ucraina, enunciando il suo celebre slogan "Lontano da Mosca!" e postulando un'autonomia mentale, culturale e geopolitica dell'Ucraina. L'inconfondibile paesaggio ucraino e il codice estetico "non-russo" di *Liudyna z kinoaparatom*, combinati al lirismo tipico di una visione "sudista" del mondo, ne fanno un lavoro dalle caratteristiche chiaramente ucraine. Attributi estetici e ideologici affini sono distintivi anche di *Navesni* (Primavera, 1929), un'opera indipendente del fratello di Vertov Mikhail Kaufman, che fu accusata di "biologismo" – la stessa accusa che sarà mossa in seguito anche a *Zemlya* (La terra) di Dovzhenko.

Il parziale revival della nuova borghesia nel momento di massimo fulgore della NEP (Nuova Politica Economica) e il rigetto dell'idea leninista di una rivoluzione mondiale spinsero il Partito a dichiarare guerra ai nemici interni: commercianti apolitici e intraprendenti uomini d'affari della NEP in città, i "kulaki" ("kurkul", in ucraino) in campagna. Apparve così un nuovo genere di commedia satirica sulla vita borghese: *V pazurakh Radvlady* (Negli artigli del potere sovietico, 1926) diretto da Panteleimon Sazonov, *Try kimnaty z kukhnyu* (Tre camere e una cucina, 1928) diretto da Mikola Shpykovskiy, *Oktiabriuhov i Dekabriuhov* (Oktiabriuhov e Dekabriuhov, 1928) diretto da Oleksii Smirnov e Oleksandra Smirnova, *Benefis klouna Zhorzha* (Il beneficio del clown Giorgio, 1928) diretto da Oleksandr Solovyov e *Shkurnyk* (L'opportunist, 1929) diretto da Mikola Shpykovskiy. Ci fu anche una serie di agit-film rurali sulle drammatiche vicende della lotta di classe nelle campagne durante la guerra civile del 1917-1921.

Il numero delle produzioni del VUFKU decrebbe durante il biennio 1927-1929. I suoi tre studi (alla fine del 1927 divennero operativi anche i neonati studi di Kiev) produssero circa 30 film all'anno. Nel 1927, i film prodotti dal VUFKU raggiunsero il 39 per cento, e nel 1928 il 20 per cento della produzione totale dell'Unione Sovietica. Ma quegli anni segnarono anche l'apice artistico della produzione muta classica ucraina, con *Dva dni* (Due giorni, 1927), *Arsenal* (Arsenale, 1929), *Liudyna z kinoaparatom* (L'uomo con la macchina da presa, 1929), *Navesni* (Primavera, 1929), *Nichnyi viznyk* (Il vetturino notturno, 1929), *Shkurnyk* (L'opportunist, 1929), *Khlib* (Il pane, 1930) e *Zemlya* (La terra, 1930).

Dopo l'instaurazione, nel 1929, della politica di "collettivizzazione" e di "industrializzazione", si determinò la fine dell'autonomia politica ucraina. La centralizzazione della vita politico-sociale dell'era staliniana portò alla fusione dell'indipendente VUFKU nella Ukrainfilm, un ente di nuova creazione subordinato al Soyuzkino di Mosca. Il VUFKU smise di esistere come istituzione auto governata nel novembre 1930.

Le produzioni del VUFKU ucraino degli anni '20 sono un ricco territorio ancora da esplorare. Speriamo, in futuro, di poter presentare un programma con opere coeve ma appartenenti a generi diversi, ivi inclusi i film che affrontavano il tema dell'emancipazione femminile nell'URSS; i film sugli ebrei ucraini – con storie di ebrei di provincia,

spesso basate su classici letterari o sulle drammatiche vicende dei pogrom durante la guerra civile; film esotici con storie orientali; film per bambini; cinegiornali, documentari e Kulturfilm; e il lavoro pionieristico del principale laboratorio d'animazione del VUFKU. – IVAN KOZLENKO

Cinema in Ukraine dates back to 1894, when the first films were made by Yosyp Tymchenko with a prototype apparatus of his own invention. The production of full-length feature films was begun by private companies in 1911. During the most fruitful period of Ukrainian silent cinema, 1922-1930, all movies were produced under the aegis of the state film monopoly VUFKU, the All-Ukrainian Photo-Cinema Directorate, which united Ukrainian film production, distribution, education, and press coverage. Established on 13 March 1922, VUFKU superseded the All-Ukrainian Film Committee, which had existed since January 1919, as part of the People's Commissariat for Education of the Ukrainian SSR. The First State Odessa Film Factory was created on 23 May 1919, based in the premises of the nationalized Kharitonov, Borisov, and Grossman film studios. The Yalta Film Studio was created the same year, commandeering the premises of the former Khanzhonkov and Ermolieff companies. Both studios became part of VUFKU in 1922.

The Ukrainian SSR government, then enjoying wide-ranging economic and political autonomy, provided VUFKU with virtual independence from the All-Soviet authorities. In 1923 VUFKU was granted the monopoly of film distribution in Ukraine, with profits increasing from 12% in 1924 to 34% in 1927. During the years 1924-1925 the number of cinema halls in Ukraine expanded from 110 to 714.

In 1922-1925, owing to the lack of professionals who could be considered "ideologically faithful", most filmmakers dated from before the Revolution. Following the Russian symbolist tradition, directors of this period often based their films on literary works by Edgar Allan Poe, Leonid Andreev, or Alexander Grin, full of gloomy romanticism and decadence. A clumsy combination of pre-revolutionary symbolist cinema aesthetics and Bolshevik political mottoes pushed these exquisitely decorated costume dramas into a phantasmagoric time and space of invented worlds and locales. Irrelevant to the Soviet scheme of political utopia, they were more closely related to German Expressionism. Formally archaic, such films offered a kind of escapism from the post-revolutionary famine and ruin then dominating real life in Ukraine, but they were also a source of cinematic embarrassment, and began losing audiences. Filmmakers began to search for new forms to express the drastic reformation of social life.

During this period, the production capacities of the two Ukrainian film studios in Odessa and Yalta were completely renewed. A total of 33 feature films and at least 165 Kulturfilms were produced. VUFKU entered the international film market; in 1926 it became the second biggest film supplier to the German film market, after the United States. Beginning in 1929, VUFKU productions were released in France, Great Britain, and the Czech Republic, as well as the U.S. and Japan.

The frustration of Ukrainian cinema in 1922-1925 was broken by such films as McDonald (Makdonald, 1924) and Armory Men (Arsenaltsi, 1925), which marked the first realization of a new film language corresponding to revolutionary themes. Both of these films were directed by Les Kurbas (1887-1937), an avant-garde theatre director, theorist, and pedagogue regarded as the founder of modern Ukrainian theatre. After graduating in philosophy, Kurbas founded the experimental Berezhil (literally "March", symbolizing "Spring" or "Beginning") Theatre in Kharkiv in 1922. It included six artistic studios in which the nature of acting was researched, a directors' laboratory, and a theatre museum. Kurbas implemented bold theatrical experiments, such as dividing the stage space into several vertical zones where action took place cyclically. In 1922-1926, Kurbas developed the theory of "political theatre", evolving into avant-gardism, Expressionist aesthetics, Constructivism, and neo-Baroque symbolism in set design. Kurbas was experimenting with cinema long before his debut as a film director. In 1922 he staged his famous production of Dzhimmi Higgins (Jimmie Higgins), an adaptation of a novel by Upton Sinclair, which followed the principle of film editing, using light to create the optical effect of close-ups and fade-ins. Actual film was included in the play, projecting war newsreel, actuality footage, and close-ups of the characters on a screen.

In 1923 VUFKU's Odessa film studio invited Kurbas to work there as a director. In his 1925 revolutionary film drama Armory Men (Arsenaltsi), which inspired Dovzhenko's masterpiece Arsenal, Kurbas divided the screen horizontally into two planes.

In the theatre Kurbas worked with the Constructivist artist Vadym Meller (1884-1962), who was awarded a gold medal at the International Exposition of Modern Decorative and Industrial Arts in Paris in 1925 for the design of a Berezhil play, while in cinema he collaborated with another Constructivist artist, Volodymyr Muller, an avant-garde stage designer of populist spectacles and parades in Odessa as well as of Constructivist furniture. Along with Kurbas, the film studios welcomed the outstanding scriptwriter Solomon Lazurin, and Berezhil actors Amvrosii Buchma, Semen Svashenko, Stepan Shahaida, and Natalia Uzhvii.

The year 1925 became crucial for Ukrainian art and cinema in particular. Promoting the Ukrainization policy, the Ukrainian SSR People's Commissariat for Education encouraged avant-garde artists to work in state cultural institutions and contribute to the development of proletarian art. VUFKU started recruiting young avant-garde artists to work in cinema. The artistic board of the Odessa Film Factory was headed by Mykhail Semenko, a Futurist poet and cultural advocate, who invited writers Mykola Bazhan and Mike Johansen, and modernists Yurii Yanovskyi, Dmytro Buzko, and Oles Dosvitnii to work at the studio, as well as artists such as Vasyl Krychevskyi, Oleksandr Dovzhenko, and Yosyp Spinel, and the photographer Danylo Demutskyi (who had won a gold medal at the International Exposition of Modern Decorative and Industrial Arts in Paris). Besides welcoming the brightest talents of "proletarian" avant-garde culture, in 1925 VUFKU invited foreign experts, mostly of German origin, to the Odessa film studio, including the cinematographers Joseph Rona and Albert Kühn, and designers Heinrich Beisenhertz and Karl Haacker, as well as the Turkish director Ertuğrul Muhsin Bey.

Between 1925 and 1927, modern writers, foreign specialists, and young professionals with specialized education joined the studios, and in 1927 the first students of the VUFKU film college, established in 1924, graduated. More than 65 feature films were made in these years, including such outstanding works as Hamburg (1926) by Vladimir Balliuzek and Viktor Turin's social dystopia The Struggle of Giants (Borotba Veletniv, 1926).

In 1927 there were revolutionary changes in Ukrainian cinema: the dynamic influence of the avant-garde resulted in the appearance of experimental films that broke with artistic tradition. In the years 1927-1930 Ukrainian cinema moved away from a dominant response to audience taste to become involved in the search for a universal film language, exploring the limits of art and the nature of art work. Highly-qualified directors used their expertise to create sharply psychological "realist" films, such as Two Days (Dva Dni, 1927), The Night Coachman (Nichniy Viznyk, 1929), Wind from the Rapids (Viter z porohiv, 1930), Museum Keeper (Okhoronets muzeiu, 1930), and The Benefit of George the Clown (Benefis klouna Zhorzha, 1928), which unfortunately were subsequently branded as "petty bourgeois". These were followed by a number of clearly experimental films, such as Arsenal (1929), Man with a Movie Camera (Liudyna z kinoaparatom, 1929), Spring (Navesni, 1929), Bread (Khlib, 1930), and Earth (Zemlya, 1930), which were ostensibly aimed at fulfilling Stalin's collectivization and industrialization projects.

The avant-garde aesthetics of Ukrainian cinema were developed by the directors Arnold Kordium (Mirabeau / Mirabo, 1929), Mykola Shpykovskiy (Bread / Khlib, 1930), and Ivan Kavaleridze (Downpour / Zlyva, 1929, and Perekop, 1930). Already a noted Cubist sculptor who had created two huge, striking monuments to the Communist leader Artem (Fyodor Sergeev, 1883-1921), Kavaleridze (1887-1978) entered the world of film with a "moving sculpture" experiment, attempting to solve the paradox of turning cinema into a moving sculpture by using light as a chisel. The episodes of Downpour filmed against a background of black velvet and Cubist decorations, the use of gold, bronze, and white actors' make-up, as well as the decelerated mechanical movements of the characters and the lack of a clear narrative, provoked perhaps the biggest scandal in Ukrainian cinema of the 1920s.

Thanks to the head of the Ukrainian Commissariat for Education Mykola Skrypnyk, who allowed Russian experimenters in exile to benefit from the relative autonomy of Ukraine, Dziga Vertov filmed at VUFKU The Eleventh (Odynadtsiatyi, 1928) and the avant-garde masterpiece Man with a Movie Camera (Liudyna z kinoaparatom, 1929), working with his brother, cameraman Mikhail Kaufman. The fact that the film was made in Odessa and partly in Kyiv and Kharkiv is often mistakenly disregarded by researchers. But not by chance was the totally apolitical Man with a Movie Camera different from Vertov's other agit-films. The film's first shots lyrically capture the special atmosphere of the Mediterranean-like city of Odessa, serving as evidence of the director's aesthetic assimilation in Ukraine, where the concept of "vitalism" introduced by the writer Mykola Khvyliovyi and criticized by the government was popular among the intellectual élite. Khvyliovyi predicted the Eurasian renaissance, with its centre in Ukraine, advancing his famous slogan "Away from Moscow"; postulating the mental, cultural, and geopolitical autonomy of Ukraine. Its recognizable Ukrainian landscapes and "non-Russian" aesthetic code, combined with the characteristic lyricism of its southern world-view, all endow Man with a Movie Camera with the features of a distinctly Ukrainian work. The same aesthetic and ideological attributes are characteristic of Spring (Navesni, 1929), an independent work by Vertov's brother Mikhail Kaufman, which was accused of "biologism" – the charge that would later be levied against Dovzhenko's Earth.

A relative revival of the new bourgeoisie in the heyday of the NEP (New Economic Policy) and the rejection of the Leninist idea of world revolution ended with the Party declaring war on domestic enemies: apolitical tradesmen and enterprising "NEPmen" businessmen in the city, and prosperous kulak (kurkul, in Ukrainian) peasants in the countryside. A new genre of comic satire on bourgeois life appeared: In the Claws of Soviet Power (V pazurakh Radvlady, directed by Panteleimon Sazonov, 1926), Three Rooms with a Kitchen (Try kimnaty z kukhneyu, directed by Mykola Shpykovskiy, 1928), Oktiabriuhov and Dekabriuhov (Oktiabriuhov i Dekabriuhov, directed by Oleksii Smirnov and Aleksandra Smirnova, 1928), The Benefit of George the Clown (Benefis klouna Zhorzha, directed by Oleksandr Solovyov, 1928), and The Self-Seeker (Shkurnyk, directed by Mykola Shpykovskiy, 1929). There were also some rural agit-dramas based on stories of class struggle in the countryside during the 1917-1921 Civil War.

VUFKU production figures fell during 1927-1929. Nearly 30 features were produced annually in 3 film studios (in late 1927 the newly-built Kyiv film studios began operation). In 1927, films produced by VUFKU made up 39%, and in 1928 20%, of the Soviet Union's total film production. But these years also marked the peak of classic Ukrainian silent film production, with Two Days (1927), Arsenal (1929), Man with a Movie Camera (1929), Spring (1929), The Night Coachman (1929), The Self-Seeker (1929), Bread (1930), and Earth (1930).

After the proclamation of the "collectivization" and "industrialization" policy in 1929, Ukraine's political autonomy came to an end. The centralization of social and political life in the Stalin era resulted in the reorganization of the independent VUFKU as Ukrainfilm. This new entity was subordinated to Soyuzkino in Moscow. VUFKU was liquidated as a separate self-governing institution in November 1930.

Ukraine's VUFKU productions of the 1920s are a rich territory still awaiting exploration. We hope in the future to present programmes featuring other genres from this period, which include films reflecting the emancipation of women in the USSR; Ukrainian Jewish films – stories of provincial Jews, often based on classic literary works, as well as narratives recounting the drama of the pogroms during the Civil War; exotic films with Oriental stories; films for children; newsreels, documentaries, and Kulturfilms; and the pioneering work of VUFKU's central animation workshop. – IVAN KOZLENKO

BOROTBA VELETNIV (Borba Gigantov; Das Kampf ums Leben)

[Lotta di giganti / The Struggle of Giants] (VUFKU, Yalta, UkrSSR 1926)
Titolo di lavorazione/Working title: Mashyna dvokh svitiv [La macchina dei due mondi / Machine of Two Worlds]

Regia/dir., prod: Viktor Turin; *scen:* Solomon Lazurin, dal suo romanzo "Lotta di giganti"/based on his novel "The Struggle of Giants"; *f./ph:* Louis Forestier; *scg./des:* R. Shapfenberg; *cast:* K.I. Platonov (Max Ringdal, presidente del trust/ *Trust Chairman*), A.A. Dodonova (Emily, sua figlia/ *his daughter*), L.A. Negri (Rehbeck, ingegnere/ *engineer*), G. Spranze (George Kurtitz, ingegnere/ *engineer*), Ivan Lagutin (caporeparto/ *foreman*), B. Goncharov (Dyck, il proprietario della fabbrica/ *factory owner*), Alexander Gryzunov (Jacob Miller, operaio/ *worker*), Fedor Drobinin (Rayt, un comunista/ *a Communist*), Alexander Dolinin (Hans Muller, operaio/ *worker*); *première:* 9.3.1926 (Kyiv), 18.10.1927 (Moscow); *orig. l:* 2758 m.; versione tedesca/ *surviving German version* 1743 m.; DCP (dal/from 35mm), 50' (16 fps); fonte copia/print source: Oleksandr Dovzhenko National Film Centre, Kyiv.

Didascalie in tedesco / *German intertitles.*

Per ridurre i costi di produzione delle loro fabbriche tessili, i milionari Ringdal e Dyck si contendono una nuova macchina ideata dall'ingegnere Kurtitz in grado di ridurre del 25 per cento il fabbisogno di manodopera. Ovviamente, l'introduzione della nuova macchina comporta anche una cospicua serie di licenziamenti. Uno degli operai, Jacobs, distrugge la macchina sperando di restituire giustizia e posti di lavoro. Quando però un altro ingegnere inventa una nuova macchina ancora più produttiva della prima, gli operai capiscono che quelli da combattere sono i padroni e non le macchine. Scoppia così una rivolta di massa.

Il film *Borotba veletniv* è stato a lungo ritenuto perduto. Quello che ne rimane oggi è una versione ridotta tedesca degli anni '20, proveniente in origine dallo Staatliches Filmarchiv der DDR e ritrovata l'anno scorso presso il Gosfilmofond. Pertanto, il cinema di finzione di Viktor Turin (1895-1945), il regista del brillante e sperimentale documentario *Turksib* (1929) sulla costruzione della linea ferroviaria tra il Turkestan e la Siberia, era rimasto a lungo nell'ombra. Nativo di San Pietroburgo, Turin si era diplomato nel 1916 presso il M.I.T. di Cambridge, nel Massachusetts, e aveva lavorato per 5 anni a Hollywood come attore e sceneggiatore. La sua esperienza è un caso abbastanza unico nel cinema sovietico. Tra i cineasti ucraini, solo Oles Dosvitnii, sceneggiatore del secondo lungometraggio di Turin, *Provokator* (*Yoho Karyera*, 1928), aveva avuto una formazione americana. Ritornato in patria, Turin confluì nella comunità dei cineasti ucraini. *Borotba veletniv*, il suo primo film a lungometraggio, era basato su una sceneggiatura di Solomon Lazurin, una delle figure chiave della cinematografia sovietica ucraina. *Provokator*, realizzato due anni dopo (e presentato alle Giornate del 2012), aveva per protagonista l'attrice ucraina Anna Sten, che di lì a breve sarebbe diventata una stella hollywoodiana.

Nel 1930, quando il VUFKU fu praticamente cancellato e trasformato in Ukrainfilm sotto il diretto controllo del Sovkino, gli studi

cinematografici di Yalta, che il VUFKU noleggiava (la Crimea all'epoca apparteneva alla Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa, furono incorporati nel consorzio cinematografico del Vostok-kino, creato per soddisfare le richieste delle repubbliche nazionali della RSFSR. Rimasto negli studi di Yalta, Turin vi realizzò il suo film più famoso, *Turksib*, scritto con Viktor Shklovsky, Efim Aron e Aleksandr Macheret. Considerando che nel 1929 gli studi di Yalta non erano ancora affiliati al Vostok-kino, se ne deduce che, come nel caso dell'Ukrainfilm, il marchio Vostok-kino si applicò di fatto anche alle produzioni del VUFKU realizzate nel biennio 1929-1930 proprio per legittimare le istituzioni di recente fondazione.

Borotba veletniv è considerato uno dei primi film sovietici capaci di coniugare armonicamente un contenuto rivoluzionario, una regia e una scenografia di solido mestiere e una trama interessante. Il montaggio è di tipo tradizionale, non appesantito da sperimentalismi d'avanguardia, anche se annuncia già alcuni degli elementi di retorica visiva che troveranno piena espressione in *Turksib* (presente alle Giornate di quest'anno nella sezione "Il canone rivisitato").

L'azione del film si svolge in un non meglio identificato "Ovest", ma la trama è una palese riflessione sulle recenti vicende dell'ex Impero Russo. Lo scontro tra "giganti" del film è quello tra due ideologie: comunismo e capitalismo. Da questa prospettiva, *Borotba veletniv* descrive una delle prime utopie sociali del cinema sovietico.

STANISLAV MENZELEVSKYI, IVAN KOZLENKO

Two large textile factories, owned by billionaires Ringdal and Dyck, vie to obtain a new machine designed by the engineer Kurtitz that can reduce the demand for labour by 25%, and thus bring down production costs. The introduction of this machine would obviously cause widespread lay-offs. One of the workers, Jacob, destroys the machine hoping to restore justice and jobs. But a new engineer invents a new machine that is even more effective. The workers realize that the owners and not the machines are the ones they should fight. A massive revolt breaks out.

The film The Struggle of Giants was considered lost for a long time. All that survives today is a cut German version from the 1920s, originally from the Staatliches Filmarchiv der DDR, which was found last year at Gosfilmofond. Its director Viktor Turin (1895-1945) has thus long been better known for his brilliant experimental non-fiction film Turksib (1929), about the construction of the Turkestan-Siberia railway, and not as a fiction film director. Born in Saint Petersburg, Turin graduated from M.I.T. in Cambridge, Massachusetts, in 1916, and afterwards worked in Hollywood for five years as an actor and librettist. His experience was almost unique in Soviet cinema. Among Ukrainian filmmakers, only Oles Dosvitnii, who wrote the script for Turin's second feature, Agent provocateur (Provokator / Yoho Karyera / His Career, 1928), had an American education. Upon returning home Turin joined the Ukrainian film-making community. The Struggle of Giants was his first feature film; it was written by Solomon Lazurin, one of the key figures of Ukrainian Soviet cinema.

Agent provocateur, made two years later, and shown at last year's *Giornate*, starred the Ukrainian actress Anna Sten, who would soon become a Hollywood star.

When VUFKU's autonomy was virtually cancelled and it was transformed into the Sovkino-controlled Ukrainfilm in 1930, the Yalta film studios, which VUFKU rented (the Crimea then belonged to the Russian Soviet Federative Socialist Republic), were incorporated into the Vostok-kino film trust, created to satisfy the needs of the national republics of the RSFSR. Remaining at the Yalta film studios, Turin shot his most famous film, *Turksib*, which he wrote with Viktor Shklovsky, Efim Aron, and Aleksandr Macheret. Taking into account that in 1929 the Yalta film studios had not been yet affiliated with Vostok-kino, one can speculate that, as was the case with Ukrainfilm, the Vostok-kino brand was apparently applied to the VUFKU-produced films made in 1929-1930 in order to legitimize the newly established institutions.

The Struggle of Giants was considered one of the first Soviet films harmoniously combining revolutionary content, professional direction, and design, as well as an interesting plot. Its editing is traditional, not overburdened by avant-garde experiments, although one can already note the elements of visual rhetoric to be fully explored in *Turksib* (which can be seen in this year's *Giornate* as part of the "Canon Revisited" section).

Although the film nominally deals with an abstract West, the plot is obviously a commentary on the recent events of the former Russian Empire. The "giants" here are entire ideologies: the Communist and the Capitalist. From this perspective, *The Struggle of Giants* depicts one of the first social utopias in Soviet cinema.

STANISLAV MENZELEVSKIY, IVAN KOZLENKO

SUMKA DYPKURYERA [La cartella del corriere diplomatico / The Diplomatic Bag] (VUFKU, Odessa, UkrSSR 1927)

Regia/dir., prod: Oleksandr Dovzhenko; *scen:* Oleksandr Dovzhenko, Moisei Zats, Borys Shcharanskyi, Yurii Yanovskiy; *f./ph:* Mykola Kozlovskiy; *scg./des:* Heinrich Beisenherz; *cast:* M. Buyukli (segretario d'ambasciata/*Embassy Secretary*), A. Klymenko (primo corriere diplomatico/*first Diplomatic Courier*), Heorhii Zelondzhev-Shypov (secondo corriere diplomatico/*second Diplomatic Courier*), Ida Penzo (Helen Viskovska), Borys Zahorskyi (spia/*spy*), Sergey Minin (White), H. Skoretskyi (Harry), Ivan Kapralov (Ralph), V. Komaretskyi (capitano della nave/*Captain of the ship "Victory"*), Oleksandr Dovzhenko (fuochista/*stoker*), Dmytro Kapka (passeggero/*passenger*), Konstantin Eggert (marinaio-pugile/*sailor-boxer*); *première:* 24.3.1927 (Kyiv), 24.12.1928 (Moscow); *orig. l:* 1950 m.; copia sopravvissuta/*surviving print:* 1385.5 m.; DCP (da/from 35mm), 48' (16 fps); fonte copia/*print source:* Oleksandr Dovzhenko National Film Centre, Kyiv.

Didascalie in russo / *Russian intertitles.*

Un corriere diplomatico sovietico è assassinato a Portsmouth. Alcuni operai simpatizzanti dei Soviet s'impadroniscono della sua borsa piena di documenti. Che consegnano all'equipaggio di una nave sovietica in partenza per Leningrado. Gli agenti del Servizio Segreto smuovono

mari e monti per impadronirsi dei documenti segreti, ordinando intrighi spionistici in ogni porto di scalo.

Già disegnatore di manifesti per la sezione del VUFKU di Kharkiv, Oleksandr Dovzhenko (1894-1956) si ritrovò quasi per caso nello studio cinematografico di Odessa. Dove strappò un primo incarico nella troupe di *Za lisom* (Dietro la foresta, 1926), diretto da Arnold Kordium. In seguito scrisse la sceneggiatura di *Vasia-reformator* (Vasya il riformatore, 1926). Quando poi il regista del film, Faust Lopatynskiy, si defilò durante le riprese, il completamento del film fu affidato a Dovzhenko grazie alle raccomandazioni di un suo grande amico, lo scrittore Yurii Yanovskiy, che lo studio aveva assunto da poco con l'incarico di supervisore delle sceneggiature. *Vasia-reformator* costituì un corso di perfezionamento cinematografico non solo per Dovzhenko ma anche per il cameraman Danylo Demutskiy. Il risultato finale, tuttavia, fu contestato dai dirigenti dello studio.

Deciso a dedicarsi solo alla commedia, Dovzhenko diresse *Yahidky kokhannia* (I frutti dell'amore, 1926) avvalendosi delle soluzioni tipiche delle commedie americane e di un abbastanza insolito humour dell'assurdo, con paradossali e immotivate svolte narrative e un profluvio di elementi estranei alla trama principale del film. *Yahidky kokhannia* fu probabilmente il primo esempio di film commedia del cinema ucraino.

Dopo l'insuccesso dei primi film, a Dovzhenko fu concessa un'ultima chance di dar prova del suo talento con un film di spionaggio, *Sumka dypkuryera* (1927), la cui trama era ispirata a una storia vera, il famoso omicidio nel 1926 del corriere diplomatico sovietico Theodor Nette, ucciso a pistolettate sul treno da Mosca a Riga. Usando la sua esperienza di diplomatico e incorporando elementi espressionistici, Dovzhenko realizzò il suo primo film di successo. Lo riempì di cliché mutuati dai film polizieschi tedeschi: lotte negli scompartimenti e sul ponte, un battello a vapore inseguito da una motobarca, ecc. Diversamente dai successivi film di Dovzhenko, disseminati di personaggi simbolico-allegorici e di tipizzazioni indifferenziate, in *Sumka dypkuryera* troviamo ancora degli individui vivi, con personalità misurate ma espressive. Filmato dal cameraman Mykola Kozlovskiy, che aveva lavorato nel cinema pre-rivoluzionario, il film abbonda di angolazioni di ripresa singolari, di sequenze notturne e di effetti espressionistici (ottenuti con l'uso dei prismi ottici). Ombre e sagome in controluce svolgono un ruolo importante come elementi amplificatori della suspense nel contesto espressionista del film. Fu Kozlovskiy a far conoscere a Dovzhenko le tecniche della composizione. *Sumka dypkuryera* riscosse un grande successo al botteghino e rimase a lungo nelle sale. La copia del film sopravvissuta è però mancante della prima e dell'ultima parte.

IVAN KOZLENKO

A Soviet diplomatic courier is killed in Portsmouth. Workers sympathetic to the Soviets get hold of his diplomatic bag. They keep the documents and give them to the sailors of a Soviet ship heading to Leningrad. Intelligence agents move heaven and earth to get the secret documents, with true spy intrigues at every port of call.

A poster designer at the Kharkiv branch of VUFKU, Oleksandr Dovzhenko (1894-1956) found himself at the Odessa Film Factory almost by accident. Dovzhenko first managed to work with a film crew on *Behind the Forest* (*Za lisom*, 1926), directed by Arnold Kordium. He then wrote the script for *Vasya the Reformer* (*Vasia-reformator*, 1926); when its director, *Faust Lopatynskiy*, withdrew during production, Dovzhenko was asked to finish making the film, thanks to the recommendation of his close friend, the writer *Yurii Yanovskiy*, who had just been appointed the studio's script supervisor. *Vasya the Reformer* became a filmmaking masterclass not only for Dovzhenko but for cameraman *Danylo Demutskiy*, but the final result was rejected by the studio management.

Determined to devote himself to comedy films, Dovzhenko next directed *Love's Berries* (*Yahidky kokhannia*, 1926), employing the standard gimmicks of American comedies and somewhat unusual absurdist humour, with paradoxical and unmotivated changes of narrative and eruption of extra-plot elements into the fabric of the movie. *Love's Berries* was probably the first example of the film comedy genre in Ukrainian cinema.

His first films were failures, but Dovzhenko was given a last chance to prove his skills with a spy film, *The Diplomatic Bag* (*Sumka dypkuyera*, 1927), whose plot was based on a true story, the internationally famous murder in 1926 of Soviet diplomatic courier *Theodor Nette*, who was shot on a train from Moscow to Riga while on duty. Using his own experience as a diplomat and incorporating Expressionistic elements, Dovzhenko created his first successful movie. He filled it with clichés borrowed from German crime films: fights in compartments and on deck, chasing a steamboat on a motorboat, etc. Unlike Dovzhenko's later films, populated with allegorical character-symbols and generalized character-types, in *The Diplomatic Bag* we still find living individuals, with restrained but expressive personalities. Shot by cameraman *Mykola Kozlovskiy*, who had worked on pre-Revolutionary films, the film abounds in interesting camera angles, night photography, and Expressionistic effects (achieved with the use of optical prisms). *Shadows and silhouettes* play a significant role as elements amplifying suspense in the Expressionist language of the movie. It was *Kozlovskiy* who familiarized Dovzhenko with the techniques of composition. The film was a box-office success, and was shown in cinemas for a long time, but today it survives only without its first and last parts.

IVAN KOZLENKO

DVA DNI [Due giorni / Two Days] (VUFKU, Odessa, UkrSSR 1927)
Titoli di lavorazione/Working titles: Try Dni [Tre giorni / Three Days],
Batko i syn [Padre e figlio / Father and Son]

Regia/dir., prod: Heorhii Stabovyi; *scen:* Solomon Lazurin; *f./ph:* Danylo Demutskiy; *scg./des:* Heinrich Beisenherz; *mus:* Borys Lyatoshynskiy (1932), *Yurii Mykhalchuk* (2011); *cast:* Ivan Zamychkovskiy (Anton, il portinaio/*the doorkeeper*), *Sergey Minin* (Andrii), *Valeriy Hakkebush* (il padroncino/*the young master*), *O. Nazarova* (la moglie del possidente/

the landowner's wife), *Tarasevych* (il possidente/*the landowner*), *Mili Taut-Korso* (moglie di *Andrii/Andrii's bride*), *Alexander Chuverov*, *Sokolov*, *Maria Maksakova* (II), *Stroganov*, *V. Grunberg*, *G. Kalmykov*, *V. Komar*, *Joseph Rapoport*, *Fedotov*, *Lagutkin*, *Vladimir Uralsky*, *A. Kutz*; *première:* 7.11.1927 (Kyiv), 27.11.1932 (Kyiv, film muto con partitura sincronizzata/*silent with synchronized score*); *orig. l:* 3286 m.; DCP, 60' (24 fps); fonte copia/source: Oleksandr Dovzhenko National Film Centre, Kyiv.

Didascalie in russo / *Russian intertitles*.

Durante la guerra civile del 1917-1921, un ricco possidente ucraino e i suoi familiari eludono le truppe bolsceviche che hanno già raggiunto i sobborghi della loro città. Anton, il fedele portinaio si attarda nella dimora per sorvegliare gli oggetti preziosi della famiglia, sepolti nel giardino. Durante la caotica fuga verso la stazione, il figlio del possidente rimane separato dal resto dei suoi e ritorna nella casa paterna. Anton nasconde il ragazzo nella sua stanzetta nel sottotetto. Quella sera, la dimora è occupata dai bolscevichi capeggiati dal figlio di Anton, *Andrii*. Anton, che non condivide le idee politiche del figlio, si astiene dal dimostrarli il suo affetto. Per puro caso, il figlio dei padroni si accorge che *Andrii* ha scoperto i tesori nascosti nel giardino. Il giorno seguente, quando l'armata bianca ritorna in città, il ragazzo consegna *Andrii* al controspionaggio. *Andrii* è passato per le armi come spia bolscevica e Anton, in preda alla disperazione, appicca il fuoco alla dimora, nelle cui stanze stanno gozzovigliando i generali dell'armata bianca.

Dva dni fu diretto da *Heorhii Stabovyi*, che aveva esordito negli studi cinematografici di Odessa come sceneggiatore nel 1924 e come regista nel 1926. Il film fu la prima produzione ucraina ad avere una distribuzione commerciale negli Usa, e il suo protagonista ricevette un apprezzamento molto elogiativo in una recensione della stampa americana: "Zamychkovskiy, che recita nel ruolo di un vecchio servitore, offre un ritratto espressivo molto naturale e commovente. Ricorda *Emil Jannings* nella sua recitazione meditativa e dettagliata". *Drama da camera* scevro da cliché ideologici, *Dva dni* si distingueva nettamente dai precedenti film del VUFKU non solo per l'impeccabile sceneggiatura di *Solomon Lazurin* e l'interpretazione ricca di sfumature di *Ivan Zamychkovskiy*, ma anche per l'accurata e suggestiva fotografia del cineoperatore *Danylo Demutskiy*. Gli episodi iniziali con una ritmica affine ai cinegiornali erano seguiti da delicate riprese in campo lungo e da straordinari primi piani, e la drammaticità minimale dei singoli episodi era intensificata dall'uso espressivo della luce.

Le scenografie di impronta intimista erano opera dell'artista e scenografo tedesco *Heinrich Beisenherz* (1891-1977), che lavorò come set-designer in Germania fino al 1924 e poi di nuovo dopo il 1932. Ingiaggiato dal VUFKU nel 1925 per lavorare negli studi di Odessa, *Beisenherz* fu tra i padri fondatori della scuola di scenografia ucraina. Nel suo periodo di permanenza in Ucraina, lavorò col nome di *Georgi Bayzengerts*. I due diversi stili del suo nome, l'originale tedesco e la sua versione russificata, hanno confuso per decenni gli studiosi, ma

oggi sappiamo che si trattava della stessa persona. Prima di arrivare in Ucraina, Beisenherz aveva disegnato i set di 5 film tedeschi, tra cui *Der Absturz* (1922, distribuito negli Usa con il titolo *Downfall* nel 1923), interpretato da Asta Nielsen e da suo marito Gregori (Hryorii) Chmara, che era di origini ucraine.

Dva dni segnò un'importante svolta qualitativa nel cinema ucraino, che passò da uno pseudo-storicismo schematicamente rivoluzionario a un realismo di straordinario livello artistico. Il film aprì la stagione più fruttuosa del cinema muto ucraino, che durò dal 1927 al 1930, quando i film utopistico-rivoluzionari, predominanti fino al 1926, cedettero la scena al realismo psicologico e all'avanguardia. I critici ucraini posero l'accento sul sorprendente livello raggiunto dalla fotografia del giovane Danylo Demutskyi. La rivista ucraina *Theatr-Klub-Kino* colse gli aspetti innovativi del film: "*Dva dni* fa piazza pulita delle trame sovraccariche e delle costose scene di massa tipiche di molti film del VUFKU. Alla pomposità e alla complicazione subentrano semplicità e chiarezza, sia nella narrazione sia nella mise en scène. C'è movimento in questo film; ed è un film interessante ed espressivo."

Il successo ucraino di *Dva dni* fu talmente grande che, nel 1932, il compositore d'avanguardia Borys Lyatoshynskyi compose un'apposita partitura. Poco dopo, Lyatoshynskyi fu tacciato di "formalismo"; e in seguito, nel 1948, fu etichettato come "l'esempio più rappresentativo dell'urbanismo individualista borghese" e tacciato di "cosmopolitismo", con Shostakovich, Prokofiev e Khachaturian. Le sue composizioni più marcatamente d'avanguardia si conobbero solo negli anni '90.

Il restauro Un restauro digitale del film è stato realizzato nel 2011 presso i laboratori del Centro Nazionale di Cinematografia Oleksandr Dovzhenko su mandato dell'Agenzia cinematografica statale dell'Ucraina.

La musica Nel 2011, il compositore ucraino Yurii Mykhalchuk compose una nuova colonna sonora per il film, commissionata dal festival di cinema muto e musica contemporanea "Mute Nights" di Odessa. La partitura di Mykhalchuk comprendeva brani sinfonici e occasionali inserti elettronici. Per la presentazione del film al Molodist International Film Festival di Kiev nell'autunno 2011, l'autore di musiche da film Artem Roshchenko compose una partitura per orchestra commissionata dal Centro Oleksandr Dovzhenko.

IVAN KOZLENKO

During the 1917-1921 Civil War in Ukraine, a landlord and his family flee the Bolshevik troops, who are already on the outskirts of the city. The faithful doorman stays behind to guard the family's valuables, buried in the garden. During the chaotic escape to the station the landlord's son gets separated and returns to the estate, where Anton hides him in his tiny room in the attic. In the evening, the mansion is occupied by Bolsheviks led by Anton's son, Andrii. Anton doesn't share his son's political ideas and restrains himself for showing his love for him.

Accidentally the young master witnesses Andrii finding the treasures hidden in the garden. When the White Army returns to

the city the following day, the landlord's son gives Andrii away to counterintelligence, and Andrii is executed as a Bolshevik agent. In despair, Anton sets fire to the estate, along with the partying White Army generals.

Two Days (Dva dni) was directed by Heorhii Stabovy, who started working at the Odessa Film Factory as a scriptwriter in 1924 and as a director in 1926. This was the first Ukrainian film to achieve commercial distribution in the U.S. The lead actor received special praise in a review in the American press: "Zamyckovskiy, playing an old servant, delivers an expressively natural and impressive portrayal. He resembles Emil Jannings in his thoughtful and detailed acting." A chamber drama without ideological clichés, Two Days was positively distinguished from previous VUFKU films not only by the perfectly written script by Solomon Lazurin and exquisitely nuanced acting of Ivan Zamyckovskiy, but also by the precise, taut camerawork of Danylo Demutskyi. The rhythmic, almost newsreel-like opening episodes were followed by gentle long shots and striking close-ups, and the economically composed dramatic episodes were enhanced by an expressive use of light.

*The film's intimate set design was by the German designer and artist Heinrich Beisenherz (1891-1977), who worked as an art director in Germany until 1924 and then again after 1932. He was hired by VUFKU in 1925 to work at the Odessa Film Factory, and became one of the founders of the Ukrainian school of set designers. While in Ukraine he worked as Georgi Bayzengerts. For decades the two styles of his name, the original German and the Russified Slavonic, confused scholars, but now we know they are the same person. Before coming to Ukraine, Beisenherz designed five German films, including *Der Absturz* (1922; released in the U.S. in 1923 as *Downfall*), starring Asta Nielsen and her husband Gregori (Hryhorii) Chmara, who was of Ukrainian origin.*

*Two Days demonstrated a qualitative shift in Ukrainian cinema from schematic revolutionary pseudo-historicism to highly artistic realism. The film opened the most fruitful epoch of Ukrainian silent cinema, which lasted from 1927 to 1930, when the revolutionary utopian film, dominant until 1926, gave way to psychological realism and the avant-garde. Ukrainian critics paid special attention to the new level of camerawork, by the young cinematographer Danylo Demutskyi. The Ukrainian magazine *Theatr-Klub-Kino* recognized the film's innovation: "Two Days broke with the overlaid plot and expensive mob scenes typical of so many VUFKU films. Tangled pompousness gave way to clear simplicity both in the narrative and the staging. There is movement in this film; it is interesting and expressive."*

Two Days was such a great success in Ukraine that the avant-garde composer Borys Lyatoshynskyi composed a score for it in 1932. Soon afterwards Lyatoshynskyi was accused of "formalism"; later, in 1948, he was branded as "the most characteristic representative of bourgeois individualist urbanism" and accused of "cosmopolitanism", along with Shostakovich, Prokofiev, and Khachaturian. His most avant-garde compositions became known only in the 1990s.

Restoration *A digital restoration of the film was implemented in 2011 by the Dovzhenko National Film Studios on the orders of the State Film Agency of Ukraine.*

Music *In 2011 the Ukrainian composer Yurii Mykhalchuk created a new score for the film, commissioned by the Mute Nights festival of silent film and contemporary music in Odessa. His soundtrack consisted of symphonic parts with minor electronic insertions. In order to screen the film at the Molodist International Film Festival in Kyiv in Autumn 2011, the film composer Artem Roshchenko composed an orchestral score at the request of the Oleksandr Dovzhenko National Film Centre. – IVAN KOZLENKO*

ODYNADTSIATYI [L'undicesimo / The Eleventh] (VUFKU, Kyiv, UkrSSR, 1928) (trailer)

Regia/dir., scen., anim: ?; 35mm, 44 m., 2'07" (18 fps), col. (imbibito/tinted, Desmet method); fonte copia/print source: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Didascalie in ucraino / *Ukrainian titles.*

Il trailer dell'era del muto sovietico giunti sino a noi sono assai pochi, non più di una mezza dozzina: è dunque un fatto eccezionale che due di essi – *Dal Zoviot* e *Odynadtsiatyi* – siano stati riscoperti quest'anno. Di questi, *Odynadtsiatyi* è il secondo dei due esemplari ucraini conosciuti (l'altro è quello per il film satirico di Nikolai Okhlopkov *Zaprodanyi apetyt* [L'appetito venduto], oggi perduto e anch'esso del 1928) – e ci ricorda che sia questo questo film che *Liudyna z kinoaparatom* (L'uomo con la macchina da presa, 1929) erano produzioni ucraine, non moscovite. Il trailer fu venduto, probabilmente dagli eredi Vertov, insieme ad altri documenti tra cui il passaporto dello stesso Vertov, dal mercante danese Steef Davidson, che nei tardi anni '80 e nei primi anni '90 comperava poster in Russia. Prima della morte di Davidson, il trailer fu acquistato dal collezionista Martijn Le Coultre, che lo depositò presso l'EYE Filmuseum, dove è stato preservato, con l'imbibizione.

Non è facile stabilire l'identità dell'animatore di questo trailer del VUFKU: i trailer non erano un lavoro molto remunerativo. Peter Bagrov scrive: "Il migliore animatore ucraino era sicuramente Viacheslav Levandovskii – un genio che sperimentò di tutto, ivi incluso il cinema astratto. Anche questo piccolo trailer presenta qualche caratteristica d'astrazione, ma lo stile di Levandovskii era molto più ricercato e sofisticato: nel 1928 tutti questi bastoncini saltellanti e cerchi concentrici erano già diventati cliché. La maggior parte dei trailer ucraini fu peraltro realizzata da Yevgenii Makarov. Makarov prediligeva un certo tipo di carattere che è proprio quello usato qui – anche se questo poteva essere benissimo il carattere standard dello studio d'animazione".

In effetti, l'animazione del trailer è piuttosto elementare e serve soprattutto da ornamento e sottolineatura del testo, qui formulato nell'idioma "staccato" e declamatorio del futurismo e del costruttivismo: "ORA... LEGGERETE... IL TITOLO... DI UN NUOVO... STRAORDINARIO... OGGETTO FILM... IL FILM È

STATO SCRITTO... DALLA MACCHINA DA PRESA... ALLA FINE DEL 1927... UNA SINFONIA VISIVA... L'AUTORE È DZIGA VERTOV... IL FILM S'INTITOLA... L'UNDICESIMO."

Come annunciato dal trailer, il film s'intitolava "L'undicesimo" per celebrare l'undicesimo anniversario della Rivoluzione: i sovietici non si attenevano ai numeri pari nelle celebrazioni di questo tipo.

Il film originale è generalmente indicato (anche nel programma Dziga Vertov delle Giornate 2004) con il titolo della sua distribuzione russa, *Odinnadtsatiy*; il titolo originale ucraino, *Odynadtsiatyi*, ovviamente usato anche nel trailer, ha un'ortografia e una pronuncia leggermente diverse. La sua traduzione letterale è "L'undicesimo", benché in Occidente si usi normalmente il più esplicitivo "L'undicesimo anno". Sono in ucraino anche gli altri due titoli sopra citati, *Liudyna z kinoaparatom* e *Zaprodanyi apetyt* – DAVID ROBINSON

Few trailers have survived from the Soviet silent era, so that it is remarkable that two – Dal Zoviot (The Call of the Faraway) and Odynadtsiatyi (The Eleventh) – have turned up this year, though still bringing the known total to no more than half a dozen. Of these, Odynadtsiatyi is the second of two known Ukrainian examples – the other is for Nikolai Okhlopov's now-lost satire, also from 1928, The Sold Appetite (Zaprodanyi Apetyt) – and a reminder that both this film and Vertov's Man with a Movie Camera (Liudyna z kinoaparatom, 1929) were Ukrainian, and not Moscow productions. The trailer was acquired, probably from Vertov's family, along with documents which included Vertov's passport, by the Dutch dealer Steef Davidson, who was buying posters in Russia in the late 1980s and 1990s. Before Davidson's death, the trailer was acquired by the collector Martijn Le Coultre, who deposited the film with EYE Filmmuseum, who have now preserved it, with tinting.

It is uncertain who might have been the animator of the VUFKU trailer: trailers were not a well-paid job. Peter Bagrov writes, "The best animator in Ukraine was Viacheslav Levandovskii – a genius who tried everything, including abstract film. This little trailer is also abstract in a way, but Levandovskii's style was much more refined and sophisticated: by 1928 all these jumping sticks and concentric circles had become almost clichés. However, most Ukrainian trailers were done by Yevgenii Makarov. Makarov had a favourite font, which is exactly the one used here – though this could have been the standard font of the film factory."

The animation is in fact limited, its function essentially to set off and underline the text, phrased in the staccato idiom of Futurist and Constructivist declamation: "NOW... YOU WILL READ ... THE TITLE ... OF A NEW ... OUTSTANDING ... FILM OBJECT ... THE FILM WAS WRITTEN ... BY THE MOVIE CAMERA ... AT THE END OF 1927 ... A VISUAL SYMPHONY ... THE AUTHOR IS DZIGA VERTOV ... THE FILM IS CALLED ... THE ELEVENTH."

As the trailer and the film's title declare, Odynadtsiatyi (The Eleventh) marked the eleventh anniversary of the Revolution: the Soviets did not depend on round numbers for such celebration.

The original film has generally (as in the Giornate's 2004 Dziga Vertov programme) been identified by its Russian release title, Odinnadsaty: the original Ukrainian title, Odyndatsiati, used of course in this trailer, is subtly different in spelling and pronunciation. The translation is literally The Eleventh, though in the West this is generally expanded to the more explanatory The Eleventh Year. We have also here used the original Ukrainian release titles for Man with a Movie Camera and The Sold Appetite. – DAVID ROBINSON

ARSENAL [L'arsenale / The Arsenal] (VUFKU, Kyiv, UkrSSR 1929)
Titolo di lavorazione/Working title: Sichneve povstannya v Kyievi v 1918 rotsi [La rivolta di gennaio a Kiev nel 1918 / January Uprising in Kyiv in 1918]

Regia/dir., prod., scen: Oleksandr Dovzhenko; *f./ph:* Danylo Demutskyi; *scg./des:* Volodymyr Muller, Iosyp Spinel; *mus:* Ihor Belza (1929), Viacheslav Ovchinnikov (1972), Yurii Kuznetsov (2010); *cast:* Semen Svashenko (Tymish), Mykola Nademskyi (il nonno/*Grandfather*), Les Podorozhnii (Pavlo), Amyrosii Buchma (soldato tedesco con gli occhiali/*German soldier in glasses*), Dmytro Erdman (ufficiale tedesco/*German officer*), Sergey Petrov (soldato tedesco/*German soldier*), K. Mykhailovskyi, Aleksandr Evdakov (Tsar Nicholai II), Borys Zahorskyi (soldato morto/*dead soldier* [non accreditato/*uncredited*]), Petro Masokha (operaio/*worker [uncredited]*); *première:* 25.2.1929 (Kyiv); 26.3.1929 (Moskva); *orig. l:* 1812 m. (Russia), 1662 m. (versione internazionale/*international version* – Germany, Czechoslovakia); *copia restaurata/restored version* 2549 m.; DCP (da/from 35mm), 62' (24 fps); *fonte copia/print source:* Oleksandr Dovzhenko National Film Centre, Kyiv.

Didascalie in russo / Russian intertitles.

Il soldato Tymish, politicizzato dagli slogan pacifisti dei bolscevichi, torna dal fronte orientale della prima guerra mondiale a Kiev, dove è stata proclamata una repubblica indipendente del popolo ucraino. Egli assiste all'euforia nazionale ma allo stesso tempo avverte l'incapacità del nuovo governo repubblicano di compiere azioni concrete. Le feste e le preghiere solenni, combinate con la retorica patriottica e il proseguimento della guerra, lo ripugnano. Come delegato del nuovo parlamento, Tymish sfida i deputati rivendicando i diritti della classe operaia. Scontenti delle azioni del neonato governo, gli operai della fabbrica d'armi Arsenal si ribellano e Tymish si unisce alla loro lotta. I militari inviati dal governo a sopprimere la ribellione compiono una feroce strage. L'unico a sopravvivere è Tymish, che, apparentemente invincibile, fronteggia le truppe da solo.

Dovzhenko aveva raggiunto grandissima fama come regista nel 1928, quando i cinema di Kiev e di Mosca avevano presentato *Zvenyhora* (La montagna incantata) un "affresco" mitologico che abbracciava un arco di 2000 anni di storia ucraina. Il film non aveva una narrazione unitaria ma era composto da 10 brevi episodi indipendenti in cui gli eventi storici si intrecciavano con leggende e materiali di finzione. Dovzhenko intendeva mirare alla legittimazione della Storia ucraina attraverso l'ideologia comunista, ma nel suo metafisico caleidoscopio

visivo l'aspetto ideologico del film andò perduto; emerse invece la dimensione storico-filosofica dell'opera. La ricostruzione e l'aggiornamento dovzhenkiani del particolare sistema mitologico dell'Ucraina furono recepiti dai bolscevichi come una minaccia per la sopravvivenza dell'utopia comunista. Il film fu ritirato quasi subito dalle sale e Dovzhenko fu accusato di sciovinismo.

Il successivo lavoro di Dovzhenko, *Arsenal*, fu un film epico-storico la cui azione era incentrata su eventi realmente accaduti durante la guerra civile. Come avrebbe ricordato in seguito il regista: "I personaggi di *Arsenal* erano ancora scarsamente personificati. Come avevo già sperimentato in *Zvenyhora*, più che sulle tipizzazioni preferii basarmi sulle categorie di classe. La grandiosità e l'ampiezza degli eventi mi fecero comprimere il materiale sotto una pressione di molte atmosfere. E questo fu possibile solo ricorrendo a un linguaggio poetico". Tuttavia, rispetto a *Zvenyhora*, dove Dovzhenko si era dovuto confrontare con migliaia di anni di storia, l'azione di *Arsenal* si concentrava su un unico evento: la repressione della rivolta bolscevica nella fabbrica d'armi Arsenal, avvenuta a Kiev nel gennaio 1918 per mano delle truppe del Tsentralna Rada (il consiglio centrale del parlamento ucraino). Il soggetto del film era familiare a Dovzhenko, che era stato coinvolto di persona nei fatti del 1918 al fianco delle forze anti-bolsceviche. Il direttore della fotografia del film fu Danylo Demutskyi, che realizzò immagini scabre, ascetiche e allo stesso tempo dinamiche, con l'abile uso delle meccaniche di luce e ombra e di sorprendenti movimenti di macchina. Anche se il linguaggio visivo di *Arsenal* era chiaramente di segno espressionista, artisticamente era più vicino al costruttivismo – la scenografia del film fu ideata da un talentuoso artista costruttivista, Volodymyr Muller. Il montaggio ritmico delle sequenze consentì a Dovzhenko di rafforzare gradatamente l'azione del film dalla rassegnazione meditativa al dramma trionfale. Alcune scene espressioniste – quali il deragliamento del treno, la morte per soffocamento da "gas esilarante" del soldato, e le pallottole che rimbalzano sul petto dell'eroe bolscevico Tymish – sono diventate scene da manuale del cinema mondiale.

I critici dell'epoca, e tra questi Mykola Bazhan si entusiasmarono per *Arsenal*: "La varietà del ritmo narrativo, la profondità concettuale e psicologica delle immagini mostrate sullo schermo, la capacità di trovare qualcosa di caratteristico, inaspettato ma fortemente organico e singolare per ogni evento ed immagine, la varietà nei modi di descrivere l'azione – dalla ballata al racconto epico –, l'acutezza delle emozioni, la straordinaria intensità dell'intero film: queste sono solo alcune delle caratteristiche del lavoro di Dovzhenko". Essendo suddiviso in "canzoni" e non in parti, *Arsenal* era una sorta di sequel di *Zvenyhora* – o, più precisamente, lo sviluppo di uno dei suoi leitmotiv, la Rivoluzione. In

Zvenyhora, il bolscevico Tymish era descritto in modo abbastanza schematico; in *Arsenal*, antieroi corposamente vitali come il nonno e Pavlo, il patriota "petliurista" (seguace di Symon Petliura, capo della Repubblica e dell'Esercito del Popolo Ucraino e poi leader del suo governo in esilio), sono sviluppati come deiformi e immortali

simboli proletari. Come ha scritto lo storico Jay Leyda, con le sue immagini il film “spazza via ogni possibilità di distrazione, si mantiene costantemente a un alto livello di intensità e spazia da inquadrature riflessive, calme come la morte, a episodi di un ritmo da togliere il fiato, simili al battito di un cuore colto dal panico”.

Il restauro *Arsenal* fu oggetto di un primo restauro nel 1972 presso gli studi della Mosfilm. Nel 2007, il Centro Oleksandr Dovzhenko effettuò un restauro digitale per l’edizione completa dei film di Dovzhenko in DVD. A questo è seguito nel 2013 un restauro 2k usando materiali di una versione del 1929 e della versione restaurata nel 1972.

La musica Nel 2010, il film è stato presentato al festival di cinema muto e musica contemporanea “Mute Nights” di Odessa con un accompagnamento dal vivo eseguito dal musicista jazz ucraino Yurii Kuznetsov, con una replica, sempre nello stesso anno, al GogolFEST, il festival internazionale d’arte contemporanea di Kiev. L’artista eseguirà dal vivo la musica del film anche alle Giornate 2013.

Yurii Kuznetsov è un popolare pianista jazz ucraino, un virtuoso dell’improvvisazione polistrumentale e un pedagogo. Onorato Artista dell’Ucraina, è molto stimato in patria e all’estero per le sue esecuzioni di musica jazz sperimentale e d’avanguardia. Nel 1999, nell’ambito del concorso internazionale “One Song” di Pärnu, in Estonia, è stato premiato da Paul McCartney per la migliore interpretazione di *Yesterday*. – IVAN KOZLENKO

Tymish, a soldier politicized by Bolshevik pacifist slogans, returns from the Eastern Front of World War I to Kyiv, where an independent Ukrainian People’s Republic has been proclaimed. He witnesses the national euphoria but at the same time perceives the new Republican government’s inability to perform real actions. Solemn prayers and feasts, combined with patriotic rhetoric and the continuing war, repel him. As a delegate to the new parliament, Tymish threatens the deputies with revenge from the working class. Disgruntled by the actions of the fledgling government, the workers of the Arsenal factory revolt, and Tymish joins them. The government sends military forces to suppress the rebellion. They shoot the rebels. The last survivor is Tymish; seemingly invincible, he faces the troops alone.

Real glory came to Dovzhenko as a director in 1928, when Kyiv and Moscow cinemas showed Zvenyhora, a mythological “fresco” comprising 2,000 years of Ukrainian history. The film did not have a single narrative, consisting instead of ten independent short stories in which historical events were intertwined with legends and fictional narratives. Dovzhenko was concerned with the legitimization of Ukrainian history through Communist ideology, but in his metaphysical kaleidoscope of visuals the ideological aspect of the film’s plot was lost; instead, the work’s historical and philosophical dimension came to the fore. Dovzhenko’s creation and updating of Ukraine’s unique mythological system was perceived by the Bolsheviks as a threat to the existence of the Communist utopia. The film was soon withdrawn from cinemas, and Dovzhenko was accused of chauvinism.

Dovzhenko’s next film, Arsenal, was a historical epic whose action

was fully focused on actual events of the Civil War. He later recalled: “The characters of Arsenal were still little personified. As was my habit in Zvenyhora, I was still operating not with types but with class categories. The grandeur and scale of the events made me compress material under the pressure of many atmospheres. It could be done with recourse to a poetic language.” Unlike Zvenyhora, where Dovzhenko dealt with thousands of years, Arsenal was condensed around one event: the suppression of the Bolshevik uprising in the Kyiv Arsenal munitions factory in January 1918 by the soldiers of the Tsentralna Rada (Central Council, Ukrainian Parliament). It was a subject he knew from personal experience, having been involved in the actual events in 1918 on the side of the anti-Bolshevik forces. The film’s director of photography was Danylo Demutskyi, who created spare, ascetic, and at the same time dynamic frames, making optimal use of the mechanics of light and shadow and unexpected camera angles. If Arsenal’s expressive language was distinctly Expressionist, artistically it was close to Constructivism – the film was designed by a talented Constructivist artist, Volodymyr Muller. By rhythmically editing scenes, Dovzhenko gradually strengthened the film’s action from meditative resignation to triumphant drama. Some Expressionist scenes – like the train crash, the death by suffocation of a soldier from “laughing gas”, and the shooting of the Bolshevik protagonist Tymish – became textbook scenes of world cinema.

Contemporary critics like Mykola Bazhan were excited by Arsenal: “The rich variety of tempos, the conceptual and psychological depth of the images presented on the screen, the ability to find something characteristic, unexpected, but strongly organic and singular for an event or an image, a variety of ways to represent action – from a ballad to an epic narrative, the acuteness of emotions, the immense intensity of the whole film: these are partially properties of Dovzhenko’s work.” Consisting not of parts but of “songs”, Arsenal was a kind of sequel to Zvenyhora – or more precisely, a deployment of one of its main themes, the Revolution. In Zvenyhora, the Bolshevik Tymish was depicted rather schematically; in Arsenal, meaty, lively antiheroes like the Grandfather and the “Petliurite” (adherent of Symon Petliura, Head of the Ukrainian People’s Republic and Army, and later leader of its government in exile) patriot Pavlo were developed as godlike and immortal proletarian symbols. According to historian Jay Leyda, “The main novelty of Arsenal consists in Dovzhenko’s courage to build the film on the basis of images full of poetry, seen at the moment of the highest intensity, dynamically changing – now calm, monumental like a statue or death, now so fast moving that they leave you breathless and raise your heartbeat like in a moment of great excitement or fear.”

Restoration *Arsenal* was first restored at the Mosfilm film studios in 1972. In 2007 the Oleksandr Dovzhenko National Centre effected a digital restoration for a full DVD collection of Dovzhenko’s screen works. This was followed in 2013 by a 2K restoration using material from a 1929 version and the restored 1972 version.

Music In 2010 the film was presented at the Mute Nights silent film and contemporary music festival in Odessa with live accompaniment

by the Ukrainian jazz musician Yurii Kuznetsov, with another performance later that same year at the GogolFEST international contemporary art festival in Kyiv. Kuznetsov will also provide the musical accompaniment for the film at the 2013 Pordenone festival. Yurii Kuznetsov is a Ukrainian cult jazz pianist and virtuoso multi-instrumentalist improviser, composer, and pedagogue. An Honoured Artist of Ukraine, Kuznetsov is famous at home and abroad for his performances of experimental and avant-garde jazz music. At the International Contest of One Song in Pärnu, Estonia, in 1999 he was presented an award by Paul McCartney for the best interpretation of "Yesterday". – IVAN KOZLENKO

NICHNYI VIZNYK [Il vetturino notturno / The Night Coachman] (VUFKU, Odessa, Ukr-SSR 1929)

Titolo russo/*Russian title*: Nochnoy Izvozchik

Regia/dir., prod: Heorhii Tasin; *scen*: Moisei Zats; *f./ph*: Albert Kühn; *scg./des*: Yosyp Spinel, Heinrich Beisenherz; *mus*: Vsevolod Rybalchenko, Yulia Meitus; *cast*: Amvrosii Buchma (Hordii Yaroshchuk), Maria Ducimetier (Katia, sua figlia/*his daughter*), Yurii Shumskiy (agente del controspionaggio/*counterintelligence officer*), Mykola Nademskiy, Karl Tomskiy (Borys); *première*: 8.4.1929 (Kyiv), 7.10.1936 (Kyiv, con partitura sincronizzata/*with synchronized score*); *orig. l*: 1800 m.; DCP, 54' (24 fps); *fonte copia/source*: Oleksandr Dovzhenko National Film Centre, Kyiv.

Didascalie in russo / *Russian intertitles*.

Il cocchiere notturno Hordii serve molti ricchi passeggeri, tra cui numerosi ufficiali dell'armata russa di volontari che si contrappone ai bolscevichi. Un giorno viene a sapere che la sua unica figlia, Katia, appartiene a un'organizzazione clandestina anarchico-bolscevica e nasconde il suo compagno Borys nella soffitta di casa, dove assieme a lui stampa volantini di propaganda. Per proteggere la figlia da un eventuale arresto, Hordii rivela il nascondiglio di Borys agli ufficiali dell'armata bianca. Gli ufficiali, durante la perquisizione, sorprendono Katia nella soffitta. Katia è arrestata e uccisa davanti agli occhi del padre. Sconvolto per l'accaduto, Hordii fa precipitare la carrozza con gli assassini della figlia giù dalla scalinata di Odessa (resa celebre dal *Potëmkin*), favorendo la fuga di Borys anch'egli appena arrestato.

Heorhii Tasin, che iniziò la sua carriera presso gli studi di Odessa come sceneggiatore per poi passare alla regia nel 1923 con una serie di film di propaganda, fu praticamente l'unico regista ucraino a specializzarsi nel dramma psicologico, un genere costantemente osteggiato dai critici ucraini politicamente impegnati. Nel 1928 Tasin diresse due dei suoi migliori film muti, *Nichnyi viznyk* e *Dzhimmi Higgins*, che sancirono il salto qualitativo del cinema ucraino da uno schematico pseudo-storicismo rivoluzionario a un realismo di ottimo livello artistico. Protagonista di entrambi i film fu Amvrosii Buchma, un attore che proveniva dalla compagnia teatrale del Berezil. Il dramma intimista di *Nichnyi viznyk*, seguendo uno schema caro a Tasin, si svolge durante la Rivoluzione e ha come tema principale l'incertezza e l'ansia esistenziale dei suoi protagonisti.

Ambientato nelle atmosfere cupe di una città di notte, questo dramma minimalista trova il suo punto di forza nella complessa interpretazione di Amvrosii Buchma, il migliore attore della compagnia del teatro Berezil dell'innovativo regista Les Kurbas. Kurbas aveva elaborato una teoria di trasformazione scenica che concepiva l'attore come un filosofo, un Arlecchino razionale in grado di esercitare un controllo totale sul proprio corpo. Buchma, poco più che trentenne all'epoca in cui fu girato il film, si calò in modo convincente nel ruolo di un anziano cocchiere, adottando le rivoluzionarie tecniche psicofisiche di recitazione di Kurbas. Molto originale è anche la fotografia del tedesco Albert Kühn, che esalta la forte tensione drammatica della vicenda attraverso i primi piani degli attori e usando un'illuminazione inquietante e aspra nelle scene notturne.

Nichnyi viznyk scatenò una vera e propria "guerra all'introspezione psicologica" nel cinema sovietico. Su iniziativa dei critici impegnati della partitocrazia, e col sostegno dei registi d'avanguardia che accusavano il film di essere "borghese" e "individualista", furono organizzate delle dimostrazioni "anti-psicologiche" in alcuni impianti industriali, con gli operai che declamavano slogan come "Siamo stanchi della recitazione psicologica di Buchma", pretendendo che si ponesse un freno alla produzione di film imperniati "sull'individualismo piccolo borghese".

Il restauro Un restauro digitale del film fu realizzato nel 2011 presso i laboratori del Centro Dovzhenko su mandato dell'Agenzia cinematografica statale dell'Ucraina.

La musica Nel 2010 una nuova partitura musicale per il film è stata creata dal compositore Arseny Trofim su commissione del festival "Mute Nights" di Odessa. L'anno seguente, il film è stato presentato al GogolFEST di Kiev, con l'accompagnamento del polistrumentista, improvvisatore e jazzista d'avanguardia ucraino Yurii Kuznetsov. Alle Giornate 2013 *Nichnyi viznyk* sarà accompagnato dal vivo al pianoforte da Arseny Trofim. – IVAN KOZLENKO

Hordii the night coachman serves many rich passengers, including a number of officers of the Russian Volunteer army fighting against the Bolsheviks. One day he learns that his only daughter Katia is a member of the Bolshevik-Anarchist underground, and that she is hiding her comrade Borys, with whom she prints Bolshevik proclamations, in the attic. Wanting to protect his daughter from possible arrest, Hordii reveals Borys' hiding place to the White Army officers. However, when they come to search, Katia is in the attic. She is arrested and killed in front of her father. Stunned by this, Hordii drives the carriage with Katia's killer down the Odessa Steps (of Potëmkin fame), thus saving Borys, who has just been arrested.

Heorhii Tasin, who began his career as a scriptwriter and then graduated to directing at the Odessa film studio in 1923, first specializing in propaganda films, was almost the only consistent follower of psychological drama, a genre that was severely criticized in Ukraine by politically committed critics. In 1928 he shot his two best silent films, The Night Coachman (Nichnyi viznyk) and Jimmie Higgins (Dzhimmi Higgins). They demonstrated the qualitative shift

of Ukrainian cinema from revolutionary outlined pseudo-historicism to highly artistic realism. Amvrosii Buchma, an actor from the Berezil Theatre, played the main roles in both films. The intimate personal drama of *The Night Coachman's* characters, following Tasin's favourite scheme, unfolds during the Revolution and highlights the uncertainty and Existential anxiety of the characters.

Filmed by Tasin amid the dark settings of a city at night, the core of this minimalist drama is the complex performance of Amvrosii Buchma, the best actor of the Berezil theatre company of the innovative director Les Kurbas. Kurbas developed a theory of stage transformation which perceived the actor as a philosopher, a rational Harlequin, who had to maintain perfect control over his body. Buchma, who was only in his 30s at the time the film was made, convincingly acted the part of an old coachman, employing Kurbas' revolutionary psychophysical acting techniques. The camerawork of German cinematographer Albert Kühn is also original, showing the acute tension of the plot via close-ups of the actors and using uneasy acrid lighting in the night scenes.

The Night Coachman caused "a war against psychological insight" in Soviet cinema. Inspired by committed Partocracy critics, and supported by avant-garde directors who accused the film of being "bourgeois" and "individualist", "anti-psychological" demonstrations were stage-managed at some plants, with workers proclaiming such slogans as "We are sick of Buchma's psychological acting" and demanding that the production of films focused on "petty bourgeois" individuality be discontinued.

Restoration A digital restoration of the film was implemented in 2011 by the Dovzhenko National Film Studios on the orders of the State Film Agency of Ukraine.

Music: In 2010 a new score for the film was created by the Russian composer Arseniy Trofim at the request of the Mute Nights festival of silent film and contemporary music in Odessa. A year later the film was presented at the GogolFEST international contemporary art festival in Kyiv, with live accompaniment by the Ukrainian multi-instrumentalist, improviser, and avant-garde jazzman Yurii Kuznetsov. At the 2013 Pordenone festival *The Night Coachman* will be screened with Arseniy Trofim accompanying the film live on piano.

IVAN KOZLENKO

SHKURNYK [L'opportunist / The Self-Seeker] (VUFKU, Kyiv, UkrSSR 1929)

Titoli di lavorazione/Working titles: Tsybala / Znayome oblychchia [Una faccia familiare / Familiar Face] / Istoriya odnoho obyvatelia [Storia di un filisteo / The Story of a Philistine]

Regia/dir., prod: Mykola Shpykovskiy; *prod. asst:* Luka Liashenko; *scen:* Vadym Okhrymenko, Mykola Shpykovskiy, Boris Rosenzweig, dal racconto/based on the short story "Tsybala" di/by Vadym Okhrymenko; *f./ph:* Oleksii Pankratiev; *scg./des:* Solomon Zarytskyi; *prod. mgr:* M. Zghoda; *mus:* Marcin Pukaluk (2012), Vyacheslav Nazarov (2012); *cast:* Ivan Sadovskiy (Apollon Shmyhiev, il filisteo/ the Philistine), Luka Liashenko (capo partigiano/Partisan Leader),

Dora Feller (comandante/Commandant), Dmytro Kapka (colonnello/ Colonel), S. Vlasenko (capo dell'ufficio contro i liquori fatti in casa/ Head of the Office for the Struggle against Homemade Liquor); *ripresel/filmed:* early 1929; divieto di censura/banned by the censor: 27.4.1929 (non distribuito/not released); *orig. l:* 2158 m.; copia restaurata/restored print: 2200.4 m.; DCP (da/from 35mm), 77' (24 fps); fonte copial/print source: Oleksandr Dovzhenko National Film Centre, Kyiv.

Didascalie in ucraino / Ukrainian intertitles.

Shkurnyk narra la storia di Apollon Shmyhiev, un intraprendente "filisteo" ucraino, la cui pacifica esistenza borghese è sconvolta dalla guerra civile del 1917-1921. Entrato per caso nelle file di un reggimento militare bolscevico che sta lasciando la città, prende in custodia il "veicolo" del reggimento: un cammello. Abbandonato il reggimento, Apollon si inoltra in una zona occupata dai bolscevichi. Zelante e accomodante, diventa presto il capo del commissariato locale. La sua insaziabile brama di profitto mette però a repentaglio la sua stessa vita e lo costringe alla fuga. Catturato dai "bianchi" come spia dei "rossi", riconquista in fretta la loro fiducia. Facendo la spola a dorso di cammello tra gli accampamenti rivali di bolscevichi, realisti e "neutrali", Apollon riesce a fare amicizia con tutti fino alla definitiva presa del potere da parte dei bolscevichi.

Nel 1917, dopo essersi laureato in legge presso l'Università Novorossiysk di Odessa, Mykola Shpykovskiy si trasferì da Kiev, sua città di residenza, a Mosca. Debuttò nel cinema nel 1925, come sceneggiatore e co-regista (con Vsevolod Pudovkin) di *Shakhmatnaya goryachka* (La febbre degli scacchi), una breve commedia d'attualità "rubata" a Mosca durante un torneo internazionale di scacchi. Dopo aver girato una satira di ambientazione borghese, *Chashka chaya* (Una tazza di tè, 1927), per il Sovkino, Shpykovskiy tornò in Ucraina, dove realizzò un'altra commedia satirica, *Try kimnaty z kukhneyu* (Tre stanze con cucina, 1928), basata su una sceneggiatura di Vladimir Mayakovsky dal titolo *Kak pozhyvayete?* (Come stai?).

Dai primi giorni del comunismo "di guerra" fino al 1922, il movimento sperimentale del Proletkult godette di un rinnovato successo in tutto il territorio sovietico, ma già a partire dalla seconda metà degli anni '20 cominciò a perdere i favori del Partito e i suoi leader dovettero ripartire in Ucraina. Qui il Commissariato del Popolo per l'Istruzione Pubblica, guidato dall'ideologo e stratega dell'ucrainizzazione Mykola Skrypynyk, favoriva una politica liberale indipendente di protezionismo nazionale, incoraggiando le sperimentazioni di Vladimir Mayakovsky, Dziga Vertov, Nikolai Okhlopov e Mykola Shpykovskiy. Fu in questo clima culturale che il VUFKU commissionò a Mayakovsky 10 sceneggiature, 3 delle quali divennero film nel 1928: *Try kimnaty z kukhneyu* (Tra stanze con cucina) diretto da Shpykovskiy, *Oktiabriuhov i Dekabriuhov* (Oktiabriuhov e Dekabriuhov) diretto da Oleksii Smirnov e Oleksandra Smirnova e *Troye* (I tre) diretto da Oleksandr Solovyov.

La satira dei film di Shpykovskiy era rivolta in particolare contro i "filistei" della NEP (Nuova politica economica), gli apolitici e zelanti



Shkurnyk, 1929. (Oleksandr Dovzhenko National Film Centre)

piccolo borghesi che non erano pronti ad accettare l'austerità sovietica. Girato da Shpykovskiy nel 1929, *Shkurnyk* è un avventuroso road-movie con tocchi surreali. Questa sagace farsa che offre un ruolo da protagonista a un cammello e mette alla berlina sia la burocrazia e il fanatismo dei bolscevichi sia la pomposa cleptocrazia dell'armata bianca durante la guerra civile, è probabilmente una delle migliori commedie ucraine del muto. Il governo si sentì ridicolizzato e il film fu bandito dalle sale. Le motivazioni erano enunciate nel rapporto n. 2974 del Comitato del repertorio teatrale e cinematografico della federazione delle repubbliche socialiste sovietiche in data 27 aprile 1929: "La guerra civile è presentata unicamente nei suoi aspetti più cupi e sgradevoli. Il film mostra solo le ruberie, la sporcizia, la stupidità dell'Armata Rossa e delle autorità sovietiche locali, ecc. Il risultato complessivo è una sgradevole caricatura della realtà di quel periodo." Di segno ben diverso fu il giudizio espresso dal poeta russo Osip Mandelstam nel suo saggio "La spia" dedicato al film: "Quanto più è perfetto il linguaggio di un film – quello che noi chiamiamo la prosa del cinema con la sua potente sintassi – tanto più si avvicina all'idea di un futuro non ancora realizzato e tanto più importante è l'opera del direttore della fotografia del film. Da questa prospettiva, l'opera d'arte di Shpykovskiy, malgrado la sua modesta apparenza 'realistica', è una realizzazione di altissima qualità."

Poiché il film non fu mai proiettato fino agli anni '90, si è dovuto aspettare la sua riscoperta da parte dello studioso russo Naum Kleiman e la pubblicazione di un altro studioso russo, Yevgenii Margolit, che lo ha fatto conoscere al pubblico accademico in un saggio del 1995 intitolato *Iz yatoe kino (The Withdrawn Cinema, 1924-1953)*. Come già gran parte dei film ucraini, anche i negativi e le copie di *Shkurnyk* furono trasferiti in Unione Sovietica presso il neonato Gosfilmofond nel 1938. Poiché né *Shkurnyk* né il successivo film di Shpykovskiy,

Khlib (Il pane, 1930), furono distribuiti nella Russia sovietica, hanno mantenuto entrambi le didascalie ucraine originali.

Il restauro Un restauro digitale 2K del film è stato realizzato nel 2011 presso i laboratori del Centro Dovzhenko su mandato dell'Agenzia cinematografica statale dell'Ucraina.

La musica Nel 2012, una nuova partitura orchestrale fu creata dal compositore di musica da film Vyacheslav Nazarov su commissione del Centro Dovzhenko. La versione restaurata di *Shkurnyk* è stata presentata, nella serata d'apertura della 42a edizione del Molodist International Film Festival di Kiev nell'ottobre 2012, con un accompagnamento dal vivo dell'orchestra sinfonica dell'Opera nazionale dell'Ucraina. Alle Giornate il film sarà accompagnato dal vivo dal compositore e musicologo polacco Marcin Pukaluk, un artista la cui molteplice attività comprende anche l'accompagnamento musicale per il cinema muto. Tra le sue partiture *Metropolis*, *The General* e *Zemlya* (La terra), che ha eseguito oltre cento volte in Polonia, Russia e Ucraina. La musica per *Shkurnyk* gli è stata commissionata per la 3a edizione del festival di Odessa, Mute Nights. – IVAN KOZLENKO

The Self-Seeker is the story of an enterprising Ukrainian "philistine", Apollon Shmyhuev, whose peaceful bourgeois existence is upset by the 1917-1921 Civil War. He accidentally joins a Bolshevik military regiment that leaves the city, and is made responsible for the regiment's "vehicle" – a camel. Escaping from the regiment, he finds himself in a locale occupied by the Bolsheviks. Zealous and adaptable, Apollon quickly becomes the head of the local commissariat. However, his unquenchable thirst for profit puts his life in danger, and he has to flee. When the Whites capture him as a spy for the Reds, he quickly gains their confidence. Travelling on the camel to hostile camps of the Bolsheviks, royalists, and "neutrals", Shmyhuev succeeds in making friends with everybody, until the Bolsheviks ultimately consolidate their rule.

In 1917, after graduating from the Faculty of Law at Novorossiysk University in Odessa, the Kyiv resident Mykola Shpykovskiy found himself in Moscow. In 1925 he made his film debut as the screenwriter and co-director (with Vsevolod Pudovkin) of Chess Fever (Shakhmatnaya goryachka), a short comedy whose action took place during an international chess tournament in Moscow. After filming another satire on bourgeois life, A Cup of Tea (Chashka chaya, 1927), for Sovkino, Shpykovskiy returned to Ukraine, where he made one more satirical comedy, Three Rooms with a Kitchen (Try kimnaty z kukhneyu, 1928), based on Vladimir Mayakovsky's script How Are You? (Kak pozhyvayete?).

The Proletkult experimental movement in Soviet Russia enjoyed a widespread revival in the early days of "War" Communism, up to 1922, but by the second half of the 1920s it was increasingly criticized by the Party and its leaders sought refuge in Ukraine. There the People's Commissariat of Education, headed by Mykola Skrypnyk, the ideologist of the strategy of Ukrainianization, provided an independent liberal policy of national protectionism, encouraging experiments

by Vladimir Mayakovsky, Dziga Vertov, Nilolai Okhlopkov, and Mykola Shpykovskiy. It was in this cultural climate that VUFKU commissioned from Mayakovsky 10 scripts, 3 of which were filmed in 1928: *Shpykovskiy's Three Rooms with a Kitchen*, *Oktiabriuhov* and *Dekabriuhov* (*Oktiabriuhov i Dekabriuhov*), directed by *Oleksii Smirnov* and *Oleksandra Smirnova*, and *The Three* (*Troye*), directed by *Oleksandr Solovyov*.

Shpykovskiy's film satires took particular aim at the “philistines” of the NEP (New Economic Policy), the apolitical and zealous petty bourgeoisie who were not ready to accept Soviet austerity. *The Self-Seeker*, filmed by *Shpykovskiy* in 1929, is an adventure road-movie with touches of the absurd. Featuring a camel as one of the main characters and mocking Bolshevik bureaucracy and fanaticism, as well as the White Army's kleptocratic pomposity in the Civil War, this adroit farce is one of the best examples of early Ukrainian comedy. The revolutionary agitation of the Red Army is depicted in an openly sarcastic way. When the Soviet government saw itself caricatured, the film was banned, on the grounds described in report No. 2974 of the Senior Repertoire Committee of the Russian Soviet Federative Socialist Republic, dated 27 April 1929: “*The Civil War is presented in the film only in terms of its dark ugly side. It shows only robbery, dirt, the stupidity of the Red Army and the local Soviet authorities, etc. As a result, a nasty lampoon on the reality of that time was produced.*” However, the Russian poet *Osip Mandelstam* evaluated *The Self-Seeker* differently in his essay “*The Spy*”, dedicated to the film: “*The more perfect the film language is, the closer it is to the not-yet-implemented thinking of the future, which we call film prose with its powerful syntax, the more valuable is the cinematographer's work in the film. From this perspective, Shpykovskiy's work of art, despite its modest realistic 'appearance', is an achievement of a very high quality.*”

Since the film was never screened until the 1990s, it had to wait to be rediscovered by the Russian scholar *Naum Kleiman* and introduced to the academic public by another Russian scholar, *Yevgenii Margolit*, in his 1995 book *Izlyatye kino* (*The Withdrawn Cinema, 1924-1953*). As with most Ukrainian films, the negative and prints of *The Self-Seeker* were removed from Ukraine and transported to the USSR's newly created *Gosfilmofond* in 1938. Since neither *Shkurnyk* nor *Shpykovskiy's* next film, *Bread* (*Khlib*), were distributed in Soviet Russia, their original Ukrainian intertitles were retained.

Restoration A 2K digital restoration of the film was implemented in 2011 by the *Dovzhenko National Film Studios* on the orders of the *State Film Agency of Ukraine*.

Music In 2012, a new orchestral score for the film was created by the cinema composer *Vyacheslav Nazarov* at the request of the *Oleksandr Dovzhenko National Film Centre*. The restored version of *The Self-Seeker* was screened with live accompaniment by the *Symphony Orchestra of the National Opera of Ukraine* as the opening film of the 42nd *Molodist International Film Festival* in Kiev in October 2012. The film will be accompanied live at the *Giornate* by the Polish

composer, musicologist, and performer *Marcin Pukaluk*, whose varied career has included an enthusiastic involvement in silent film accompaniment. His scores include *Metropolis*, *The General*, and *Earth* (*Zemlya*), which he has already performed upwards of a hundred times in Poland, Russia, and Ukraine. His music for *Shkurnyk* was commissioned by the 3rd *Odessa Mute Nights Festival*.

IVAN KOZLENKO

KHLIB (*Tysiacha devyatsot dvadtsiatyi rik*) [Il pane / Bread; Il millenovecentoventi / The Year Nineteen Twenty] (VUFKU, Kyiv, UkrSSR 1930)

Regia/dir., prod: Mykola Shpykovskiy; *prod. asst:* Luka Liashenko, M. Piasetskyi; *scen:* Viktor Yaroshenko; *f./ph:* Oleksii Pankratiev; *scg./des:* Solomon Zarytskyi; *mus:* Port Mone (2013); *cast:* Luka Liashenko (soldato congedato dall'Armata Rossa/demobilized Red Army soldier), Fedir Hamalii (kulak), Dmytro Kapka (nonno/Grandfather), Vladimir Uralsky (Zakhar), Sofia Smirnova (contadina/peasant girl), Oleksandr Chystyakov (contadino/peasant); *riprese/filmed:* 1929 (completato/completed: 10.1929); *vietato dalla censura/banned by the censor:* 7.3.1930 (non distribuito/not released); *orig. l:* 1014 m.; *copia restaurata/restored print* 1030.2 m.; *DCP (dal/from 35mm)*, 45' (16 fps); *fonte copia/print source:* Oleksandr Dovzhenko National Film Centre, Kyiv.

Didascalie in ucraino / Ukrainian intertitles.

Un soldato dell'armata rossa in congedo torna al suo villaggio. Il giovane, ispirandosi allo spirito del collettivismo, ara e semina col grano confiscato ai “filistei” un campo già appartenuto a un “kulak” locale e ora affidato alla comunità. Il padre del ragazzo, un vecchio contadino dalla mentalità tradizionalista che vive nel mondo panteistico dell'ethos ucraino, dove anche il peccato ha una dimensione fisica, non crede che il grano possa crescere in una terra rubata. Quando però finalmente il grano germoglia, l'uomo ammette che il figlio aveva ragione: per costruire un mondo nuovo, si devono infrangere le vecchie leggi dell'universo.

Dopo la messa al bando di *Shkurnyk*, *Shpykovskiy* realizzò *Khlib*, in cui affrontava il tema di grande attualità della collettivizzazione, probabilmente per emendare l'“incompatibilità” del film precedente e adattarsi ai nuovi diktat dell'era stalinista. La suggestiva fotografia di *Khlib* fu opera dell'esperto cameraman *Oleksii Pankratiev*, le cui meditative panoramiche in campo lungo presentano uno straordinario dinamismo compositivo. Lo scenario naturale del film con grandi campi aridi e cieli aperti, eleva il tema agricolo al livello di un poema epico. Grazie all'uso molto innovativo del montaggio, *Shpykovskiy* riesce a trasformare una trama molto semplice in un lavoro d'avanguardia. Realizzato nello stesso anno di *Zemlya* (*La terra, 1929*), *Khlib* forma paradossalmente un binomio concettuale, ideologico ed estetico con il film di *Dovzhenko*. Entrambi i registi definirono i rispettivi lavori come film epici, che descrivevano la tragica distruzione, quasi di portata apocalittica, di un universo tradizionalista e di uno stile di vita rurale vecchio di secoli. Nonostante il fermento utopistico, l'esperimento



Khib, 1930. (Oleksandr Dovzhenko National Film Centre)

collettivista è descritto nei termini di una tragedia. La cronistoria lirica dei mutamenti cosmologici è espressa con pari maestria dalla fotografia di entrambi i film, e l'innovativo montaggio intermittente frantuma la narrazione proprio come l'aratro frantuma la terra dei "kulak". Al contrario di Dovzhenko, tuttavia, Shpykovskiy non cercò di usare un linguaggio complesso e ricco di simboli – le immagini del suo film sono semplici, ascetiche, espressive e di grande suggestione. Come Dovzhenko, che aveva usato il monumentale attore Semen Svashenko nei tre film della sua trilogia epica (*Zvenyhora*, *Arsenal* e *Zemlya*), anche Shpykovskiy cercò di creare il proprio supereroe comunista in *Khib*, usando l'attore e scrittore Luka Liashenko. Completato nell'ottobre 1929, il film fu sottoposto alla valutazione dell'apposita Commissione moscovita. Il 7 marzo 1930 fu bandito dagli schermi; dopo alcune modifiche (tra cui un nuovo titolo, *Tysiacha devyatsot dvadtsiaty rik* [Il millenovecentoventi]), fu nuovamente

vietato dalla censura con il seguente commento: "Il film dà un'idea falsa della lotta per il pane. La classe media dei contadini non ha alcuna rilevanza nel contesto del film. Così come sono ignorati anche il periodo di recupero (la riduzione dei kulak), il relativo potenziamento economico dei kulak (NEP), la lotta di classe, la formazione delle precondizioni politiche per la collettivizzazione e la liquidazione dei kulak (industrializzazione). Il problema del pane è affrontato fuori dal contesto della costruzione socialista." Il film non fu mai distribuito nelle sale.

Il lavoro successivo di Shpykovskiy fu un film di propaganda dal titolo *Hegemon* (1931), che secondo il giudizio dei censori del succitato Comitato nasceva sotto la manifesta influenza di *Arsenal* e *Zemlya* di Dovzhenko e ne presentava le stesse deficienze ideologiche: "Il film presenta una quantità di grossolane influenze sul lavoro del regista, tra cui, ovviamente, l'impatto di *Arsenal* di Dovzhenko e, per certi



Khl'ib, 1930. (Oleksandr Dovzhenko National Film Centre)

versi, anche di *Zemlya* [I due film furono girati nello stesso periodo, pertanto la priorità è alquanto incerta.] Il kulak è descritto in modo molto simile al film di Dovzhenko, in sostanza con gli stessi errori d'interpretazione.”

Dopo il 1931, un regista importante come Shpykovskiy, il cui capolavoro, *Khl'ib*, è paragonabile ai migliori lavori di Dovzhenko, scomparve dalla storia del cinema ucraino. Tornato a Mosca verso la metà degli anni '30, abbandonò la regia e lavorò solo come sceneggiatore.

Il restauro Un restauro digitale del film è stato realizzato nel 2012 presso il Centro Oleksandr Dovzhenko su mandato dell'Agenzia cinematografica statale dell'Ucraina. Nel giugno 2013, il festival “Mute Nights” di cinema muto e musica contemporanea di Odessa ha ospitato la “prima” di *Khl'ib* con una colonna sonora del trio Port Mone, commissionata dal festival.

La musica Il trio strumentale bielorusso Port Mone – Aleksey Vorsoba (fisarmonica), Siarhei Krauchanka (percussioni) e Aleksey Vanchuk (basso) – si è formato a Minsk nel 2005. La loro musica è un mix di musica classica, noise e folk sperimentale. Gli accordi meditativi del trio raggiungono i livelli più profondamente arcaici della melodia. Pieni di panteistica e perfino metafisica sincerità, ben si confanno all'epicità di *Khl'ib*, la cui colonna sonora è nata su commissione del festival “Mute Nights”. – IVAN KOZLENKO

A demobilized Red Army soldier returns to his village. Inspired by the spirit of collectivism, he ploughs a field so that the kulaks' portion now belongs to the community, and sows it with grain confiscated from the “philistines”. His father, a man of traditional world outlook, lives in a pantheistic world of the Ukrainian ethos, where sin has a physical dimension. He does not believe that the stolen grain will sprout on the

stolen land. When the grain finally sprouts, the old man admits that his son was right: for the sake of building a new world, the old laws of the universe should be broken.

After The Self-Seeker (Shkurnyk) was banned, Shpykovskiy made Bread (Khl'ib), in which he developed the very contemporary topic of collectivization, probably wanting to repent the “incompatibility” of his previous film and adapt to the new themes of the Stalinist era. Bread was imaginatively shot by the gifted cameraman Oleksii Pankratiev, whose thoughtful panoramic long shots feature dynamic compositions. The background, barren field and bare sky, raise the agricultural subject matter to the level of an epic poem. Using innovative editing, Shpykovskiy transformed an incredibly simple plot into an avant-garde work. Created the same year as Earth (Zemlya), the film forms a paradoxically conceptual, ideological, and aesthetic pair with Dovzhenko's movie. Both directors defined their movies as film epics, which portrayed the tragedy of the destruction of a traditionalist universe and the age-old peasant lifestyle, close in its scale to apocalypse. Despite utopian agitation, the collectivist experiment is interpreted in terms of tragedy. In both films the lyrical account of cosmological shifts is perfectly expressed by the camerawork, while the intermittent avant-garde editing ruptures the narrative in the same way the plough ruptures the kulak land. Unlike Dovzhenko, though, Shpykovskiy tried not to use complex multi-symbolic language – his images are clear, ascetic, expressive, and remarkably suggestive.

Like Dovzhenko, who used the monumental actor Semen Svashenko in all three films of his epic trilogy of Zvenyhora, Arsenal, and Earth, Shpykovskiy also tried to create his own Communist superhero in Bread, using the actor and writer Luka Liashenko.

After completion in October 1929, Bread was sent to the Senior Repertoire Committee in Moscow for an evaluation screening. It was banned on 7 March 1930, and, after some changes (including a new title, The Year Nineteen Twenty), it was banned for the second time by the censors, with this comment: “The film gives a false idea of the struggle for bread. The middle class of the peasants appears completely out of the picture. The recovery period (restrictions of the kulaks), the relative economic strengthening of the kulaks (NEP), the class struggle, the formation of political preconditions for collectivization and the liquidation of the kulaks (industrialization) are all out of the picture. The problem of bread is interpreted beyond the context of socialist construction.” The film was never released.

Shpykovskiy next shot a propaganda film called Hegemon (1931), which according to the censors of the Senior Repertoire Committee was made under the obvious influence of Dovzhenko's Arsenal and Earth, with the same ideological shortcomings: “The film demonstrates a number of raw influences on the director's work, including, of course, the impact of Dovzhenko's Arsenal and to a certain degree Earth (however, one should note that the films were shot at the same time, so the question of priority may be a controversial one). The kulak is portrayed almost like in Dovzhenko's film, with virtually the same errors in interpretation...”

After this Shpykovskiy, an outstanding director, whose finest film, Bread, can be compared to the best films by Dovzhenko, disappeared from Ukrainian cinema history. He returned to Moscow in the mid-1930s, quit directing, and worked only as a scriptwriter.

Restoration *A digital restoration of the film was implemented in 2012 by the Oleksandr Dovzhenko National Film Centre on the orders of the State Film Agency of Ukraine. In June 2013, the Mute Nights festival of silent film and contemporary music in Odessa presented the premiere of Bread with a soundtrack by Port Mone, commissioned by the festival.*

Music *The Belarusian instrumental trio Port Mone – Aleksey Vorsoba (accordion), Siarhei Krauchanka (drums), and Aleksey Vanchuk (bass guitar) – was founded in 2005 in Minsk. Their music is a mix of classical music, noise, and experimental folk. The meditative tunes of the band reach the deepest and most archaic melodic layers. Full of pantheistic and even metaphysical sincerity, they organically fit the epic Bread, for which the band created a score at the request of the Mute Nights festival. – IVAN KOZLENKO*

ZEMLYA [La terra / Earth] (VUFKU, Kyiv, UkrSSR 1930)

Regia/dir., prod., scen: Oleksandr Dovzhenko; *f./ph:* Danylo Demutskyi; *f./ph. asst:* Borys Kosarev; *scg./des:* Vasyl Krychevskiy, Jr.; *mus:* Lev Revutskyi (1930), Viacheslav Ovchinnikov (1971), DakhaBrakha (2012); *cast:* Semen Svashenko (Vasyl Trubenko), Stepan Shkurat (zio/ Uncle Opanas), Yuliya Solntseva (sorella di Vasyl/Vasyl's sister), Elena Maksimova (Natalia.), Mykola Nademskiy (zio/Uncle Semen), Ivan Franko (Arkhyp Bilokin), Petro Masokha (Khoma Bilokin), Vladimir Mikhailov (il prete del villaggio/village priest), P. Petryk (giovane leader della cellula di partito/young Party-cell leader), Pavlo Umanets, E. Bondina, Luka Liashenko (giovane/young kulak), Vasyl Krasenko; *première:* 8.4.1930; *orig. l:* 2425.8 m.; DCP, 79' (24 fps); *fonte copia/print source:* Oleksandr Dovzhenko National Film Centre, Kyiv. *Didascalie in russo e ucraino / Russian and Ukrainian intertitles.*

Per rendere operanti i principi della collettivizzazione, Vasyl, un giovane contadino a capo di una comunità del Komsomol locale, decide di portare nel villaggio un trattore per spartire in modo equo la terra tra i contadini più poveri. La vita del villaggio, che Vayl intende cambiare con ogni mezzo, scorre abbastanza armoniosa: i benestanti “kulak” e i loro figli osteggiano i giovani membri del Komsomol, ma il lavoro in comune e l'abbondante raccolto uniscono i contadini alla terra e anche tra di loro. Quando finalmente arriva il trattore, Vasyl spiana i confini dei terreni dei kulak, distruggendo simbolicamente non solo la proprietà privata ma anche l'assetto economico artigianale. In una notte di plenilunio, il giovane “kulak” Khoma uccide a tradimento Vasyl. Il padre di Vasyl, fin lì scettico sulle iniziative collettiviste del figlio, decide di unirsi ai comunisti. Chiede perciò di seppellire Vasyl nel modo nuovo, senza preti né lamenti funebri. La morte di Vasyl porta una nuova vita, e il retrogrado Khoma, rendendosi conto che il suo vecchio mondo sta crollando, perde il senno.

Ultimo segmento della trilogia epica di Dovzhenko, *Zemlya* fu girato nell'estate/autunno del 1929. Per ottenere la maggiore autenticità

possibile, Dovzhenko ingaggiò attori della scuola del teatro d'avanguardia Berezil di Les Kurbas e anche attori non professionisti. La politica di collettivizzazione era stata promulgata solo di recente dal Partito, e Dovzhenko affrontò il soggetto da una prospettiva mistico-filosofica, mentre la terra diventa una metafora dell'universo nazionale, il centro e il significato dell'esistenza del contadino ucraino. Il villaggio patriarcale del film, la cui tranquillità è interrotta dall'arrivo di un trattore, esiste fuori dal tempo storico alla stregua di un paradiso terrestre. In questo universo armonioso, gli agricoltori conducono un'esistenza pastorale felice e senza tempo. La collettivizzazione provoca la dissoluzione del legame mistico e organico dell'uomo con la natura e infrange l'ordine eterno di questo universo.

Le immagini di natura rigogliosa, di terra fertile e di abbondanti raccolti, splendidamente filmate da Danylo Demutskyi, sovvertono l'idea stessa di collettivizzazione, che Dovzhenko cerca di giustificare più che consolidare. Diversamente dai protagonisti dei suoi film precedenti, l'attivista del Komsomol Vasyl è presentato con freschezza di spirito e senza eccessiva monumentalità. Vasyl è un romantico e un entusiasta che non nasconde il suo amore per la terra e per la vita. Distrugge il potere della terra sull'uomo e infine la soggioga, pagando per questo con la vita. Da questo malinconico punto di vista rurale, le forze elementari della vita sono sottomesse a un tacito accordo con la natura, e le azioni di Vasyl appaiono assurde.

Il film di Dovzhenko si anima di poesia grazie alla preziosa fotografia del cineoperatore Demutskyi, che può essere legittimamente considerato come un co-autore del film. Il film abbonda d'immagini incantevoli, che descrivono l'amore per la terra e la fine di un antico stile di vita: primi piani meditativi, luci mattutine e cieli sconfinati che fanno da sfondo a molte scene pastorali; e nella sequenza della “danza di Vasyl”, girata in una nebbia dorata, par quasi di udire una melodia di canti popolari. Il panteismo poetico di *Zemlya* è filosoficamente in sintonia con il “vitalismo romantico” dello scrittore Mykola Khvylovyi (1893-1933), un ideologo del rinnovamento culturale ucraino degli anni '20, con il quale Dovzhenko aveva una grande affinità emotiva e intellettuale.

Dopo gli inevitabili tagli e 32 proiezioni tra ufficiali e private, *Zemlya* uscì nelle sale di Kiev l'8 aprile 1930 – e dopo solo nove giorni ne fu bandito, con l'accusa di “biologismo” e naturalismo. Le raggelanti critiche a *Zemlya* furono un duro colpo psicologico per Dovzhenko: “Tutta la gioia per il buon risultato artistico fu annientata in modo violento dal terribile pamphlet ‘dvopidvalnyi’ (a doppio taglio) di Demyan Bedny pubblicato sul quotidiano *Izvestiya* con il titolo *Filosofy* (I filosofi). Mi si sono ingrigiti i capelli e sono invecchiato letteralmente in pochi giorni. Fu un vero trauma psichico. Sulle prime sarei voluto morire”. Dovzhenko cadde in una depressione che lo avrebbe accompagnato quasi per tutta la vita. Le accuse di “nazionalismo borghese” coincisero con le prime purghe staliniane dell'intelligenza patriottica ucraina e Dovzhenko iniziò a temere per la propria vita. Il suo terrore raggiunse il culmine nel 1933, dopo il suicidio di Mykola Khvylovyi, un evento che assurse a simbolo dell'annihilamento di un'intera generazione di artisti e che a tratti sfociò in mania di persecuzione.

Dovzhenko è probabilmente la personalità più importante e controversa della cultura ucraina sovietica. Uomo rinascimentale, capace di manifestare il proprio genio creativo in diverse forme d'arte, sviluppò un proprio sistema filosofico e un progetto politico-culturale per l'Ucraina scevro da ogni dogmatismo comunista, con una visione d'avanguardia che univa futurismo e tradizionalismo, utopia e conservatorismo. Negli anni della maturità, ormai consapevole dell'impossibilità di esprimere appieno il suo talento, il frustrato Dovzhenko abbracciò la credenza del messianismo, meditando sul destino del popolo ucraino, soffrendo terribilmente per la sua tragedia e concependo la propria esistenza come un sacrificio che avrebbe potuto riscattare il peccato ucraino di auto-relegazione nell'oblio. Per lui, *Zemlya* era una testimonianza profondamente personale: "In *Zemlya*, muore mio nonno. Shkurat è mio padre. Io sono un bambino seduto con una ragazzina su un mucchio di terra... Quanto ho sofferto, quanto ho maledetto l'amministrazione che con la sua indegnità logorava i miei nervi, la mia anima, tutte le mie forze. Quanta delusione dopo il completamento del film!". Nell'Unione Sovietica, *Zemlya* fu riabilitato solo dopo la morte di Dovzhenko nel 1958. Nello stesso anno, in un sondaggio internazionale indetto dalla Cinémathèque del Belgio in occasione dell'Expo 58 di Bruxelles, i critici consultati lo votarono nella lista dei 12 film più importanti nella storia del cinema mondiale.

Il restauro *Zemlya* fu restaurato e ri-montato una prima volta presso gli studi Mosfilm nel 1971. Nel 2007 il Centro Oleksandr Dovzhenko eseguì un restauro digitale per l'edizione completa dei film di Dovzhenko in DVD. A questo ha fatto seguito nel 2013 un restauro digitale 2K usando i materiali di una versione del 1930 e della versione restaurata nel 1971.

La musica Nel 2012 il Centro Oleksandr Dovzhenko commissionò alla popolare band ucraina di world music DakhaBrakha la creazione di una colonna sonora per *Zemlya*. Che in questa versione fu presentato per la prima volta come evento speciale al Festival cinematografico di Odessa nel 2012 e poi come film d'apertura al GogolFEST nel settembre dello stesso anno.

I DakhaBrakha sono la più nota band ucraina di world music, celebrata in particolare per le sue originali atmosfere sceniche di etno-caos. Questo quartetto di polistrumentisti e cantanti fonde ritmi e melodie del folklore ucraino con sonorità provenienti dall'Est europeo e dall'Asia occidentale, coniugando elementi autenticamente popolari a tecniche minimaliste. Nell'ultimo decennio, i DakhaBrakha sono diventati una band di culto in Ucraina, dove hanno pubblicato cinque album: *Na dobranich* (Buonanotte, 2006), *Yahudky* (Bacche, 2007), *Na mezhi* (Sul ciglio, 2009), *Light* (2010) e *Khmeleva Project* (con la collaborazione dei Port Mone, 2012). La band rappresenta ufficialmente l'Ucraina nei maggiori festival mondiali ogni estate. – IVAN KOZLENKO

In order to implement the principles of collectivization, Vasyi, a poor peasant and the leader of a local Komsomol community, decides to bring a tractor to the village in order to divide the land fairly among impoverished peasants. The life of the village, which Vasyi is determined

to change tooth and nail, seems to be quite harmonious: although rich peasants and their children oppose the young Komsomol members, their common work for the rich harvest unites the peasants with the land and with each other.

The tractor finally arrives, and Vasyi ploughs over the borders of the rich peasants' fields, symbolically destroying not only private property but also the artisanal economic order. On a moonlit night, Khoma, a rich peasant's son, kills Vasyi. Vasyi's father, who has been sceptical about his son's collectivist intentions, now joins the Communists. He asks to bury Vasyi in the new way, without priests and laments. Vasyi's death brings new life, and the backward-looking Khoma, realizing his old world is crumbling, goes insane.

The last part of Dovzhenko's epic trilogy, Earth was filmed in the summer and autumn of 1929. To achieve the highest possible authenticity, Dovzhenko invited actors from Les Kurbas' avant-garde Berezhil Theatre school as well as non-professional actors. The policy of collectivization had been proclaimed only recently by the Party, and Dovzhenko approached the subject with a mystical philosophical vision, making the land into a metaphor of the national universe, the centre and the meaning of existence for the Ukrainian peasant. The film's patriarchal Ukrainian village, whose tranquility is disrupted by a tractor, exists outside historical time and resembles an earthly paradise. In this harmonious universe, farmers lead a happy, timeless pastoral existence. The dissolution of this organic and mystical connection with Nature by collectivization violates the eternal order of the universe.

The film's images of exuberant nature, fertile land, and abundant harvests, brilliantly filmed by director of photography Danylo Demutskyi, subverted the very idea of collectivization, which Dovzhenko tried to justify rather than substantiate. Unlike the protagonists of Dovzhenko's previous films, the Komsomol activist Vasyi is presented vividly and without excessive monumentality. He is a romantic and a lyricist who does not hide his love of the land and life. Vasyi destroys the power of the earth over man and finally subjugates it, paying for it with his own life. From the melancholy rural point of view, the elemental forces of life are subdued by a silent agreement with nature, and Vasyi's acts look absurd.

The lyricism of Dovzhenko's film is given poetic life by the original camerawork of Demutskyi, who can rightfully be regarded as a co-author of the film. The picture abounds in visual delights, expressing a love of the land and the passing of an old way of life: meditative close-ups, morning light, the endless sky that serves as a background for many pastoral scenes; and in the scene of "Vasyi's dance", shot in a golden haze, a melody of folk songs can almost be heard. The poetic pantheism of Earth is philosophically consonant with the "romantic vitaism" of the writer Mykola Khvylovyi (1893-1933), an ideologist of the Ukrainian cultural revival of the 1920s, with whom Dovzhenko felt an emotional and intellectual kinship.

After the necessary cuts and 32 official and private screenings, Earth was released in Kyiv cinemas on 8 April 1930 – and only nine

days later was banned, because of allegations of “biologism” and naturalism. The withering criticism of *Earth* was a huge psychological blow to Dovzhenko: “My joy of the artistic success was violently crushed by Demyan Bedny’s terrible *dvopidvalnyi* [double-edged] feuilleton published in the newspaper *Izvestiya* under the title *Filosofy* [Philosophers]. I got grey hair and grew older literally in a few days. It was a real psychic trauma. At first I wanted to die.” He fell into a depression, which accompanied him almost all his life. Given the accusations of “bourgeois nationalism” and the first of Stalin’s purges of Ukrainian patriotic intelligentsia, Dovzhenko began to fear for his life. This terror embraced him even more after Mykola Khvylovyi committed suicide in 1933, an event that became a symbol of the destruction of an entire generation of artists, and occasionally resulted in persecution mania.

Dovzhenko is probably the most prominent and the most controversial personality in Ukrainian Soviet culture. A Renaissance man, he was able to realize his creative genius in different art forms. He developed his own philosophical system, a political and cultural project of Ukraine far removed from dogmatic Communism, an avant-garde vision, embracing futurism and traditionalism, utopianism and conservatism. Realizing his genius was thwarted from fully flourishing, in his later years the frustrated Dovzhenko interpreted his life in terms of messianism, thinking about the fate of his people, acutely experiencing its tragedy and perceiving his life as a sacrifice which eventually would redeem the Ukrainian sin of self-oblivion. For him, *Earth* was a deeply personal statement: “In *Earth*, my grandfather dies. Shkurat is my father. I am a boy sitting with a girl on a mound of earth... How much I was suffering, how much I cursed the administration that devoured my nerves, my soul, all my forces, by its

worthlessness. How disappointed I was after the film was completed.” In the USSR, *Earth* was rehabilitated only after Dovzhenko’s death in 1958. That same year, in an international poll of cinema critics conducted by the Belgian Cinémathèque in conjunction with Expo 58 in Brussels, *Earth* was voted one of the 12 most important films in the history of world cinema.

Restoration: *Earth* was first restored and re-edited at the Mosfilm film studios in 1971. In 2007 the Oleksandr Dovzhenko National Film Centre effected a digital restoration for a full DVD collection of Dovzhenko’s screen works. This was followed in 2013 by a 2K restoration using material from a 1930 version and the restored 1971 version.

Music In 2012 the Oleksandr Dovzhenko National Film Centre commissioned the popular Ukrainian world music band *DakhaBrakha* to create a soundtrack for *Earth*. This was first presented as a special event at the 2012 Odessa International Film Festival, and then as the opening film of the *GogolFEST* international contemporary art festival in September 2012.

DakhaBrakha is the best-known Ukrainian band performing world music, famous for a unique scenic atmosphere of ethno-chaos. This quartet of multi-instrumentalist singers experiments with Ukrainian folk melodies and rhythms, and Eastern European and Western Asian motifs, complementing authentic folk elements with minimalist techniques. Over the past decade *DakhaBrakha* has become an iconic group in Ukraine. The band has released five albums: *Na dobranich* (*Goodnight*, 2006), *Yahudky* (*Berries*, 2007), *Na mezhi* (*On the Edge*, 2009), *Light* (2010), and *Khmeleva Project* (in cooperation with *Port Mone*, 2012). It represents Ukraine at the most important world festivals each summer. – IVAN KOZLENKO

Národní filmový archiv 70

Anny Ondra, comedienne europea / Anny Ondra, European Comedienne

“Buster Keaton in gonnella”, “La Frigo donna” (Frigo era il nome per la distribuzione tedesca del personaggio di Buster Keaton), “La donna-gag”, o “la bambola ceca di porcellana” – quale di queste definizioni descrive in maniera più accurata Anny Ondra, la prima star europea con radici ceche? Una figura flessuosa da ragazzina, con occhi luminosi e irrequieti dalle lunghe ciglia palpitanti, labbra dalla caratteristica forma a cuore, capelli biondi e ricci, e – nonostante il paragone con Keaton (fatto da Rudolf Arnheim) – un fondamentale, buffo sorriso. Una ingénue dall’espressione innocente, e una donna emancipata con una notevole dose di sex appeal. Forse, però, questa donna moderna, mutevole e garbatamente lunatica non fu catapultata alle vette della popolarità europea solo dalla sua bellezza o dal talento, ma anche da un non comune sense of humour e da un’innata disposizione per la gag comica. Agli inizi fu confinata dai suoi registi nei ruoli di donna bambina, sulla scia di Lucy Doraine, Mary Pickford o Ossi Oswalda (e col nome di “Ossia Valdová” per un breve periodo figurò perfino sulle locandine). Solo dopo essersi emancipata da questo personaggio, la Ondráková divenne, sia pure per pochi anni, la migliore attrice comica europea, capace di eccellere anche nei ruoli drammatici.

Il termine “star” non era di uso comune nel mondo del cinema ceco degli esordi. Nella prima metà degli anni '20, solo Suzanne Marville aveva raggiunto lo status di diva, seguita da Anny Ondráková. Ma per la Ondráková fu decisivo il suo lavoro nelle produzioni straniere. Il successo all'estero rafforzò la sua posizione in patria, e tuttavia lei sottolineò sempre con modestia e orgoglio le sue radici ceche. Solo l'attore comico del cinema sonoro Vlasta Burian godette della stessa popolarità. Tra l'altro, la Ondráková fu l'unica partner femminile comica ad apparire da coprotagonista al fianco di Burian, lavorando con lui nel film muto *Milenky starého kriminálníka*, diretto nel 1927 da Svatopluk Innemann, e nel suo primo film ceco sonoro, *On a jeho sestru*, diretto nel 1931 da Karel Lamač e Martin Frič.

Anna Sofie Ondráková (Tarnów, Polonia, 15.5.1902 – Hollenstedt, Germania, 28.2.1987) nacque in una famiglia di ufficiali cechi dell'esercito austro-ungarico e trascorse l'infanzia in varie città di guarnigione dell'Impero, tra cui Pola in Croazia e Terezín in Boemia. Dopo la prima guerra mondiale, i suoi genitori tornarono a Praga, dove Anny mosse i primi passi della sua carriera d'attrice. Da bambina aveva già figurato come comparsa sulle scene del teatro Švandovo, nel quartiere praghese di Smíchov. A sedici anni, nello stesso teatro, era passata a ruoli più importanti, tra cui quello di Hanička in *Lucerna* (La lanterna) di Alois Jirásek. E fu molto probabilmente in quel teatro, e non come vuole la leggenda mentre passeggiava o pattinava nel parco, che fu notata da due futuri grandi registi, Gustav Machatý e Přemysl Pražský, che, colpiti dal suo talento, le offrirono una partecina in una loro commediola giallo-rosa dal titolo *Dáma s malou nožkou*, girata nel 1919.

Negli anni seguenti, la Ondráková apparve in 6 film, ma sarà Karel Lamač (1887-1952), un giovane attore, sceneggiatore e regista a scoprire in lei una vera attrice, un'assidua compagna di lavoro e un'amica per il resto della vita. Lamač, che aveva intuito il vero talento della Ondráková, ne valorizzò il carisma scrivendole dei ruoli su misura nei suoi film *Otrávené světlo* (La luce avvelenata, 1921), *Bílý ráj* (Paradiso bianco, 1924), *Chyťte ho!* (Prendetelo!, 1924), *Polská krev* (Sangue polacco, 1934), e nel loro ultimo progetto comune (e ultimo film ceco per la Ondráková) *Důvod k rozvodu* (Causa di divorzio, 1937). Sul modello dell'americana United Artists dei “Big Four” Fairbanks-Pickford-Griffith-Chaplin, Lamač e la Ondráková fondarono una loro società di produzione, la Ondra-Lamač-Film, in collaborazione con il direttore della fotografia Otto Heller (1896-1970) e lo sceneggiatore Václav Wasserman (1898-1967). I loro nomi apparvero anche in film di altri registi (e. g. *Kantor Idéall* Il maestro ideale, 1932, diretto da Martin Frič).

La Ondráková divenne presto molto popolare nella vicina Germania, dove i tre film da lei interpretati per Jan Stanislav Kolár (1896-1973) furono distribuiti tra il 1919 e il 1921: *Dáma s malou nožkou* (La dama dal piedino), *Zpěv zlata* (La canzone dell'oro) e *Příchozí z temnot* (Colui che viene dalle tenebre). Benché ancora agli inizi della carriera, divenne presto l'attrice preferita di registi importanti come il tedesco-americano Sidney M. Goldin, che la volle in due dei suoi film austriaci (*Führe uns nicht in Versuchung* e *Hütet eure Töchter*, entrambi del 1922). Durante le riprese di una coproduzione ceco-tedesca di Lamač dal titolo *Dcery Eviny/Evas Töchter*, (Figlie di Eva, 1928), ricevette l'inaspettata offerta di girare un film a Londra, *Glorious Youth* (Gioventù gloriosa, 1928) di Graham Cutts. Il successo del film le attirò l'attenzione di Alfred Hitchcock, che la volle nel suo ultimo film muto, *The Manxman* (L'isola del peccato, 1929) e nella sua prima produzione sonora, *Blackmail* (Ricatto, 1929); dove la Ondra impersonò in modo eccellente la prima della serie di attraenti bionde hitchcockiane dal fascino erotico velato. Nel frattempo, accumulò esperienza sui palcoscenici teatrali di Berlino, Vienna e Londra. Pur essendo stata doppiata da un'attrice inglese nella versione sonora di *Blackmail*, la sua versatilità linguistica le consentì di adattarsi senza problemi al sonoro, lavorando anche in Francia, dove registrò alcuni dischi grammofonici di canzoni in francese, ceco e tedesco. Artista dai molteplici talenti, la Ondra sapeva cantare, ballare, andare a cavallo e imparò anche ad eseguire qualche numero acrobatico.

La sua carriera europea fu in seguito considerevolmente condizionata dal matrimonio con il campione di boxe Max Schmeling (1905-2005) avvenuto nel 1933 (e che sarebbe durato ben 54 anni). Probabilmente fu Schmeling a farle declinare un'offerta della Metro-Goldwyn-Mayer e a farla lavorare per l'ultima volta a Praga nel 1943 (in *Himmel, wir erben ein Schloss*, diretto da Peter Paul Brauer). L'ultimo film della Ondra fu *Die Zürcher Verlobung* di Helmut Käutner (1957), nel quale apparve nel ruolo di se stessa, moglie del controverso campione. Nel 1978, Robert Michael Lewis realizzò in America un film televisivo intitolato *Ring of Passion*, incentrato sulle sfide pugilistiche tra Max Schmeling e Joe Louis nel biennio 1936-38; Anny era interpretata da Britt Ekland. Nel 2002 fu la volta di un altro film televisivo su un soggetto

analogo, di co-produzione americano/tedesca, *Joe and Max*, diretto da Steve James; dove Anny era impersonata dall'attrice australiana Peta Wilson. Il film più recente sulla famosa coppia è stato *Max Schmeling* di Uwe Boll (Germania, 2010), nel quale la Ondráková era interpretata da Susanne Wuest.

Dopo molti decenni, oggi si ha quasi l'impressione che Anny Ondra sia rimasta più famosa come moglie di un importante campione sportivo che come grande star europea degli anni tra le due guerre. Ma il suo talento comico era unico, e lei perfettamente rispondente al tipo iconico richiesto dalla sua epoca. La sua sensibilità per la battuta finale perfetta, combinata con il talento per i ruoli drammatici, le sue doti di cantante e ballerina, la perizia acrobatica e il sense of humour che conservò anche in età avanzata, sono tutti valori invidiabili nel destino e nella tempra di un'artista. – BRIANA ČECHOVÁ

“Buster Keaton in skirts”, “Woman-Frigo” (Frigo was the Czech distribution name for Buster Keaton’s character), “Woman-Gag”, or the “Czech Porcelain Doll” – which of these images is the most accurate description of Anny Ondra, the first European star with Czech roots? A supple, girlish figure, with cheery, restless eyes with blinking long lashes, distinctive heart-shaped lips, curly blonde hair, and – despite the comparison with Keaton (made by Rudolf Arnheim) – an essential, quizzical smile. An ingénue with an innocent expression, and an emancipated woman with a large dose of sex appeal. This modern, temperamental, and agreeably snappy woman probably was not swept to the heights of European popularity by her beauty or talents, but by an uncommon sense of humour and an inclination to practical jokes. Initially she was confined to child-woman roles by her directors, similar to Lucy Doraine, Mary Pickford, or Ossi Oswalda (indeed, for a short time she was even billed as “Ossia Valdová”). Only when she was emancipated from this persona did she become, at least for few years, the best European comic actress, who also excelled in dramatic roles. The term “star” was never common in the world of early Czech cinema. In the first half of the 1920s, only Suzanne Marville complied with the attributes of stardom, followed by Anny Ondráková. But for Ondráková, this was a condition of her work for foreign productions. Her success abroad strengthened her position at home, while always accenting her modesty and pride of her Czech roots. Only the comic actor Vlasta Burian in the sound period enjoyed a similar popularity. Coincidentally, Ondráková was Burian’s only equal female comic partner, working with him in the silent Milenky starého kriminálního (The Lovers of an Old Criminal, 1927, directed by Svatopluk Innemann) and in her first Czech sound film, On a jeho sestru (Him and His Sister, 1931, directed by Karel Lamač and Martin Frič).

Anna Sofie Ondráková (15.5.1902, Tarnów, Poland – 28.2.1987, Hollenstedt, Germany) was born into a family of Czech officers in the Austro-Hungarian army; she spent her childhood in different garrison towns of the empire, Pula in Croatia or Terezín in Bohemia. After World War I her parents returned to Prague, where she soon verged towards an acting career. As a schoolgirl she had already appeared as an extra at the Švandovo Theatre, in the Prague quarter of Smíchov. By the age of 16 she had graduated to more important roles there, such as Hanička in Alois Jirásek’s Lucerna (The Lantern). And in spite of the tales of her being discovered in the park or skating, it was probably when she was seen on stage by the future distinguished directors Gustav Machatý and Přemysl Pražský, who noted her talent and offered her a small part in their playful film sketch Dáma s malou nožkou (The Lady with the Small Foot, 1919).

In the following years she appeared in six films, but it was Karel Lamač (1887-1952), a young actor, scriptwriter, and director, who discovered her as a real actress, devoted workmate, and lifelong friend. Lamač who understood Ondráková’s true talents and underlined her charisma via tailor-made roles, in his films Otrávené světlo (The Poisoned Light, 1921), Bílý ráj (White Paradise, 1924), Chyťte ho! (Catch Him!, 1924), Polská krev (Polish Blood, 1934), and their last joint (and Ondráková’s last Czech) project, Důvod k rozvodu (Grounds for Divorce, 1937). Modelled on the American United Artists Fairbanks-Pickford-Griffith-Chaplin “Big Four”, Lamač and Ondráková established their own production company, Ondra-Lamač-Film, in collaboration with cinematographer Otto Heller (1896-1970) and scriptwriter Václav Wasserman (1898-1967). Their names also appeared together on films by other directors (e.g., Kantor Ideál / The Ideal Schoolmaster, 1932, directed by Martin Frič). Ondráková’s name soon became famous in neighbouring Germany, where the three films she worked on with Jan Stanislav Kolár (1896-1973) between 1919 and 1921 were distributed: Dáma s malou nožkou (The Lady with the Small Foot), Zpěv zlata (The Song of Gold), and Přichozi z temnot (Arrival from the Darkness). Still at the beginning of her career, she was already a favourite of such directors as the German-American Sidney M. Goldin, performing in two of his Austrian films (Führe uns nicht in Versuchung and Hütet eure Töchter, both 1922). During the filming of Lamač’s Czech-German production Dcery Eviny (Evas Töchter / Daughters of Eve, 1928) she received a surprise offer from London, to appear in Graham Cutts’ Glorious Youth (1928). The success of this film brought her to the attention of Alfred Hitchcock, who featured her in his last silent film, The Manxman (1929) and his first sound production, Blackmail (1929), in which she excelled, being the first in his series of attractive blondes with covertly provocative sex appeal. She also gained experience in Berlin, Vienna, and London theatres. Although she was dubbed by an English actress in the sound version of Blackmail, her language abilities did not limit her in the sound era, when she also worked in France, recording a few songs for gramophone discs in French, Czech, and German. A multi-talented artist, Ondra not only sang, but also danced, rode horses, and learned a number of acrobatic routines.

Her European career was later notably influenced by her marriage to the German boxing champion Max Schmeling (1905-2005) in 1933 (it lasted an impressive 54 years). It was probably due to Schmeling that she declined an offer from Metro-Goldwyn-Mayer, and worked in Prague for the last time in 1943 (in Himmel, wir erben ein Schloss, directed by Peter Paul Brauer). Her final film was Helmut Käutner’s Die Zürcher Verlobung (The Affairs of Julie, 1957), in which she appeared as herself, wife of the controversial champion. In 1978 Robert Michael Lewis made an American television film entitled Ring of Passion, about the fights between Max Schmeling and Joe Louis between 1936 and 1938; Britt Ekland played Anny. Another television film dealing with the same subject was the 2002 American-German co-production Joe and Max, directed by Steve James; this time Anny was played by the Australian actress Peta Wilson. The most recent film about the famous couple was Uwe Boll’s Max Schmeling (Germany, 2010), in which Ondráková was played by Susanne Wuest.

Thus it seems that after all these decades Anny Ondra is now more famous for being a celebrated sportsman's wife than a European star of the inter-war years. But her comic genius was unique, perfectly in keeping with the demand for an iconic type of her era. Her sensibility for the perfect punchline, combined with a talent for dramatic roles, her singing and dancing abilities and acrobatic proficiency, and the sense of humour she kept until old age, all remain enviable currency of one artist's destiny and temperament. – BRIANA ČECHOVÁ

GILLY POPRVÉ V PRAZE [Gilly a Praga per la prima volta / Gilly in Prague for the First Time] (Karel Lamač, CS 1920)

Regia/dir., scen: Karel Lamač; *f./ph:* Josef Brabec; *scg./des:* Gustav Machatý; *cast:* Václav Pražský (Gilly), Anny Ondráková (la ragazza/the girl), Karel Lamač (lo zio/her uncle); *data uscita/rel:* 1920; 35mm, 248 m., 11' (20 fps); *fonte copia/print source:* Národní filmový archiv, Praha.

Didascalie in ceco / *Czech intertitles.*

I nomi di Karel Lamač e Anny Ondráková furono associati per la prima volta nel cinema ceco nel 1919, quando apparvero entrambi in *Palimpsest*, diretto da Joe Jenčík. Oggi considerato perduto, il film fu oggetto di un remake nel 1921 col titolo *Setřelé písmo* (La scrittura cancellata). Questa commedia slapstick, *Gilly poprvé v Praze*, che Lamač produsse disse e interpretò, fu quindi la loro seconda collaborazione. L'allora ventitreenne Lamač apparteneva a un gruppo di giovani cineasti cechi (Gustav Machatý, Jan S. Kolár, Svatopluk Innemann) che consideravano il cinema come una sfera creativa specifica che doveva evitare l'adozione acritica dei metodi teatrali. Lo slapstick sembrò il punto di partenza ideale per soddisfare la loro visione.

Il film è una sequela di situazioni folli con una seppur vaga connessione. Gilly, un eccentrico giovanotto, è affascinato da una ragazza che ha osservato impostare una lettera in cui invita il suo boyfriend a raggiungerla nel parco. Gilly ruba la lettera dalla cassetta delle lettere e si reca al parco per incontrare la ragazza, che però ha come tutore uno zio molto geloso e guardingo... Questo scatena una serie di complicati scherzi, intrighi e inseguimenti, dove fa la sua comparsa anche una versione senza pretese dei popolari Keystone Cops.

Il riferimento del titolo alla "prima volta" di Gilly a Praga induce a pensare che per Lamač questo fosse il primo di una serie di film slapstick ispirati ad analoghe produzioni americane, francesi e tedesche. D'altronde, modellando il personaggio di Gilly sul vagabondo di Chaplin (si notino i suoi baffetti, il cappello e il modo di camminare), Lamač dichiarava esplicitamente la fonte della sua ispirazione. La manifesta parafrasi di Charlot è però ancora più interessante se si considera il fatto che *Gilly poprvé v Praze* fu girato a breve distanza dalla prima praghese del gennaio 1920 di *Caught in a Cabaret* (1914), il primo film di Chaplin distribuito in Cecoslovacchia. – JIŘÍ HORNÍČEK

The names of Karel Lamač and Anny Ondráková were linked for the first time in Czech cinema in 1919, when they both appeared in Palimpsest, directed by Joe Jenčík. Now considered a lost film, it was

remade in 1921 as Setřelé písmo (The Missing Letters). This slapstick comedy, Gilly poprvé v Praze (Gilly in Prague for the First Time) was thus only their second collaboration, which Lamač also directed and produced. Then 23 years old, Lamač belonged to a group of young Czech filmmakers (Gustav Machatý, Jan S. Kolár, Svatopluk Innemann) who regarded cinema as a specific creative sphere that should avoid the uncritical adoption of theatrical methods. The slapstick genre seemed to be the perfect starting-point to fulfil those views.

The film consists of a chain of only vaguely connected crazy situations. Gilly, an eccentric young man, is charmed by a girl whom he notices mailing a letter inviting her friend to meet her in the park. Gilly steals the letter from the post-box and sets off for the park to meet the girl. But her jealous uncle is a severe and cautious guardian. This leads to a series of elaborate jokes, intrigues, and chases, in which a modest version of the popular Keystone Kops appears.

The title's reference to Gilly being in Prague "for the first time" is most probably evidence of Lamač's plan for this to be the first in a series of slapstick films, modelled on similar American, French, and German productions. Actually, by styling the character of Gilly after Chaplin's tramp (note his moustache, hat, and manner of walking), Lamač openly acknowledged the source of his inspiration. The obvious paraphrase of Charlie is even more interesting if we consider that Gilly poprvé v Praze was made shortly after the Prague premiere in January 1920 of Caught in a Cabaret (1914), the first Chaplin film released in Czechoslovakia. – JIŘÍ HORNÍČEK

DÁMA S MALOU NOŽKOU [La dama dal piedino / The Lady with the Small Foot] (Geem-Film, CS 1920)

Regia/dir: Přemysl Pražský, Jan S. Kolár; *scen:* Jan S. Kolár, Gustav Machatý; *f./ph:* Svatopluk Innemann; *cast:* Olga Augustová (la dama dal piedino/the lady with the small foot), Gustav Machatý (Tom Machata, detective), František Pelíšek (Archibald Pelich, assistente di Tom/Tom's assistant), Přemysl Pražský (uomo di mondo/a man of the world), Svatopluk Innemann (uomo nell'auto/man in the car), Anny Ondráková (la ragazza dell'uomo di mondo/the man of the world's girlfriend), Jan S. Kolár (uomo sul tetto/man on the roof), Máša Hermanová (assassino/murderer), Emilie Boková (vecchia spazzina/old street-sweeper), Bonda Szynglarski, František Herman; *data uscita/rel:* 5.2.1920; 35mm, 827 m., 40' (18 fps); *fonte copia/print source:* Národní filmový archiv, Praha.

Didascalie in ceco / *Czech intertitles.*

Dáma s malou nožkou fu il secondo film prodotto dalla Geem-

Film, una società fondata nel 1919 da un appassionato di cinema diciottenne, Gustav Machatý, in seguito regista di fama mondiale. Nell'appena costituita Cecoslovacchia, il cinema viveva un periodo di straordinario sviluppo: furono fondate parecchie nuove Case, pur se con caratteristiche ben lontane dall'industria cinematografica altamente sviluppata degli Stati Uniti o di altri paesi europei.

Una delle didascalie iniziali del film definisce la storia come "un'opera comica su un detective, che non scopri alcunché, ma trovò il vero amore". Gustav Machatý interpreta il personaggio principale, il giovane Tom Machata, che è senza lavoro e sogna di risolvere con successo un caso criminale. Sfruttando il popolare filone dei serial polizieschi e dei loro modelli letterari, con eroi da tascabili come Léon Clifton o Nick Carter, il film stesso oscilla fra tre generi diversi – il giallo, la love story e lo slapstick – il cui comune denominatore è l'esagerazione, una caratteristica di solito associata alla sola commedia. Il protagonista delle scene slapstick è il socio di Tom, Archibald, che è anche la causa diretta di gran parte delle scene d'azione del film – un inseguimento d'auto, la distruzione del carretto di un lustrascarpe e qualche scazzottata. Per quanto riguarda invece gli altri due generi, la detective story è trattata con toni molto ironici, ad esempio, sottolineando i semplicistici metodi investigativi o l'ingenuità dei travestimenti di Tom e Archibald quando pedinano i sospetti. Analogamente, la lievità del caso poliziesco si sviluppa e si regge sugli onnipotenti meccanismi della casualità. L'ironia dei colpi di scena non funziona altrettanto bene nella love story, ma rimane interessante la sua timida allusione a temi erotici che Gustav Machatý svilupperà più seriamente nei suoi successivi melodrammi.

L'importanza di *Dáma s malou nožkou* nella storia del cinema ceco è legata anche alla presentazione della futura star Anny Ondráková nel piccolo ruolo della giovane donna che si fa lucidare le scarpe da Archibald travestito da lustrascarpe. In un altro cameo del film, appare anche Jana Machatá, la madre di Gustav Machatý (è la signora che aiuta Tom a infilarsi il cappotto).

La copia sopravvissuta del film è introdotta da una "ricostruzione" di come Anny era stata scoperta per lo schermo. Si tratta di una sequenza promozionale girata nel 1921 dalla società Kalos, probabilmente in occasione di altro film dell'attrice, *Otrávené světlo*, diretto da Jan S. Kolár e Karel Lamač. Il regista ceco Přemysl Pražský vi interpreta il cineasta che scopre Anny, incontrandola in un parco e convincendola dei molti vantaggi di un futuro da star. – Jiří HORNÍČEK

Dáma s malou nožkou (*The Lady with the Small Foot*) was the second film produced by Geem-Film, a company founded in 1919 by an 18-year-old film enthusiast, Gustav Machatý, later an internationally-known director. This was a boom period for cinema in the recently constituted Czechoslovak state, and witnessed the emergence of many new production companies, but under conditions far removed from the highly developed cinema industry in America, or other European countries.

One of the film's opening intertitles characterizes the story as a

"comical piece about a detective, who discovered nothing, but found his true love". Gustav Machatý plays the main character, young Tom Machata, on unemployment and daydreaming about a breakthrough in a criminal case. Exploiting the current popularity of film detective serials and their literary models, with cheap paperback heroes like Léon Clifton or Nick Carter, the film itself then oscillates between three genres – detective story, romance, and slapstick – connected by exaggeration, a quality usually associated only with comedy. In the slapstick scenes, Tom's associate Archibald is the main character and the immediate cause for many of the film's action sequences – a car chase, the destruction of a shoe-cleaner's cart, and fistfights. Of the two other genres, the detective story is treated highly ironically, e.g., by emphasis on the primitive investigative methods or naivety of Tom and Archibald's disguises while following suspects. Similarly, the lightness of the case being developed and its being propelled by all-powerful coincidence works. The irony of the twists and turns in the love story is not as successful. But it is interesting in its timid suggestion of erotic motifs, which Gustav Machatý developed more seriously in his later melodramas.

The importance of *The Lady with the Small Foot* in the history of Czech cinema also lies in introducing future film star Anny Ondráková, as the young girl having her shoes polished by Archibald disguised as a fake shoeshine-boy. Jana Machatá, Gustav Machatý's mother, appears in another cameo, as a lady helping Tom into his overcoat.

The surviving copy of the film is introduced by the "reconstruction" of Anny's discovery for the silver screen. This was a promotional sequence shot in 1921 by the Kalos company, probably in connection with another Ondráková film, *Otrávené světlo* (*The Poisoned Light*, directed by Jan S. Kolár and Karel Lamač). Czech director Přemysl Pražský plays the filmmaker who discovers Anny, meeting her in a park and convincing her of the benefits of becoming a film star.

Jiří HORNÍČEK

SETŘELÉ PÍSMO (Tajemství staré knihy) [Le lettere mancanti / The Missing Letters; Il mistero dell'antico libro / The Mystery of the Old Book] (Globusfilm, CS 1921)

Regia/dir: Josef Rovenský; scen: Joe Jenčík, Jan S. Kolár; f./ph: Otto Heller; cast: Anny Ondráková (Enny, la fioraia/a flower-girl), Karel Lamač (Šalda, uno scultore/a sculptor), Josef Rovenský (Randa, uno scultore/a sculptor), Joe Jenčík (Greeman, il truffatore/an international crook), Hana Jenčíková (Olga, la modella/Šalda's model), Karel Schleichert, Josef Šváb-Malostranský, Josef Košák (professori e membri del museo/professors and museum members), Josef Neuberg, František Tichý, Frank Rose-Růžička (membri della banda di Greeman/members of Greeman's gang); data uscita/rel: 25.2.1921; 35mm, 1507 m., 73' (18 fps); fonte copia/print source: Národní filmový archiv, Praha.

Didascalie in ceco / Czech intertitles.

Setřelé písmo narra la storia di Šalda, un avido scultore impegnato nella ricerca della seconda parte di un manoscritto medievale che

contiene le indicazioni per ritrovare un tesoro. Šalda confida il suo piano all'amante Olga, che però lo abbandona quando lui la rifiuta come modella per la sua nuova statua. Per vendicarsi, Olga si mette in combutta con un lestofante di nome Greeman: i due decidono di cercare il manoscritto per proprio conto. Nel frattempo, Šalda recluta come assistente Randa, uno scultore privo di mezzi. Questi gli procura come modella una povera fioraria, Enny. Quando Šalda scopre che Randa è innamorato di Enny, lo ricatta inducendolo a rubare il manoscritto.

L'aspetto più affascinante di questo film è la sua storia produttiva. Contiene infatti materiale tratto da *Palimpsest*, un film oggi perduto realizzato l'anno prima, che era stato finanziato da Karel Kahlenbacher, il proprietario di una lavanderia praghese, diretto da Joe Jenčík e girato quasi interamente in esterni. Il film fu in seguito rimaneggiato da una società di produzione chiamata Globusfilm, con l'aggiunta di nuove scene girate in studio a Berlino e a Vienna. Malauguratamente, non essendoci rimasto documento alcuno sui contenuti del primo film, non possiamo individuare con certezza le scene girate per il secondo. Nondimeno, qualche indizio può essere ricavato dagli sbalzi di nitidezza e di contrasto di certe riprese anche all'interno di una stessa scena. La coesione del mondo narrativo del film è ulteriormente disturbata quando i personaggi sono ripresi su uno sfondo scuro.

In linea generale, si possono distinguere due tendenze principali nel cinema ceco degli anni '10 e dei primi anni '20: una messinscena basata sui tableaux e il montaggio analitico ispirato ai film americani dell'epoca. *Setřelé písmo* include numerosi tableaux interrotti da inserti in cui la cinepresa passa dai campi lunghi o dalle inquadrature a figura intera ai campi medi. Questo provoca una frequente interruzione della continuità: la riprese successive mancano di coesione nell'aspetto e nei movimenti dei personaggi e violano la regola dei 180 gradi.

Le particolari modalità di produzione di questo film influirono probabilmente anche sulla logica narrativa degli eventi descritti. A giudicare dalle frammentarie testimonianze del periodo, lo stesso *Palimpsest* era già abbastanza caotico di suo e perfino la partecipazione di alcuni tra i più innovativi cineasti del periodo – Jan S. Kolár, Karel Lamač e Josef Rovenský – nella rielaborazione dell'originale non riuscì a salvare la coerenza logica del secondo film. Noi possiamo solo tirare a indovinare perché il gruppo dei cattivi parta per la campagna e poi ritorni nel nascondiglio di città, e ancora, perché il capobanda Greeman salti dal ponte nel fiume o come e perché due dei personaggi siano finiti su un tetto.

Anny Ondráková era solo agli inizi della sua carriera all'epoca in cui fu girato *Setřelé písmo* e vi appare in un ruolo di secondo piano, quello della fioraia Enny. Né sappiamo con certezza se avesse interpretato o meno lo stesso ruolo anche in *Palimpsest*. Sia come sia, il suo personaggio in questo film è molto diverso da quelli che interpreterà in seguito. Enny è una ragazza passiva e completamente in balia degli eventi esterni. Una passività che emerge in modo particolare nel triangolo amoroso che si crea con Šalda e Randa. Il malvagio Šalda approfitta dell'amore di Randa per lei per costringerlo a rubare

il manoscritto. E anche se è proprio l'amore di Randa per Enny a determinare gli sviluppi dell'azione, lei non è mai realmente coinvolta; se ne sta in disparte, eclissata dagli altri personaggi.

Se oggi *Setřelé písmo* appare come un lavoro qualitativamente molto discontinuo, occorre tuttavia ricordare che segnò la prima collaborazione fra alcuni straordinari artisti del cinema ceco tra le due guerre: Anny Ondráková, Karel Lamač, il direttore della fotografia Otto Heller e l'attore/regista Josef Rovenský. – MICHAL VEČEŘA

Setřelé písmo (The Missing Letters) tells the story of a greedy sculptor, Šalda, who is searching for the second part of a medieval manuscript containing instructions for finding a treasure. He confides his plans to his lover Olga, who leaves him when he rejects her as the model for his next statue. To take revenge on Šalda, Olga gangs up with a crook called Greeman, and together they decide to get the manuscript for themselves. In the meanwhile, Šalda engages Randa, a starving sculptor, as his assistant. Randa brings Enny, a poor flower-girl, in as a new model for Šalda's work. When Šalda finds out that Randa is in love with Enny, he blackmails him into stealing the manuscript.

The most fascinating aspect of this film is its production history. It contains footage from Palimpsest, a now-lost film made the previous year, which had been financed by Karel Kahlenbacher, the owner of a Prague laundry house, directed by Joe Jenčík, and shot mostly on location. The film was later reworked by a production company called Globusfilm, and new scenes were shot in studios in Berlin and Vienna. Unfortunately, no evidence about the contents of the first film has survived, so we cannot say exactly which scenes were shot for the second film. However, some clues might be given by the different sharpness and contrast of certain shots, even within one scene. The cohesion of the film's fictional world is further disturbed when characters are photographed in front of a black background.

In general, we can follow two principal tendencies in Czech cinema of the 1910s and early 1920s: staging in a tableau style, and analytical editing inspired by American films of the period. While Setřelé písmo includes many tableaux, these are interrupted by cut-ins, where the camera moves from long shots or full-figure shots to medium shots. This often results in a disruption of continuity – the subsequent shots lack cohesion in the characters' looks and movement, and violate the 180-degree rule.

The circumstances of the film's creation probably also affected the logic of the events depicted. Judging from the fragmentary references of the period, Palimpsest already appeared somewhat chaotic, and even the participation of several of the more progressive filmmakers of the period – Jan S. Kolár, Karel Lamač, and Josef Rovenský – in the reworking of the original could not save the logical coherence of the second picture. We can only guess why the group of villains set out for the country and then return to their hideaway in town, why the gang leader Greeman jumps from the bridge into the river, or how two of the characters find themselves on a rooftop.

Anny Ondráková was at the very beginning of her career at the time of

Setřelé písmo, *and she only appears in a supporting role, as the flower-girl Enny. We cannot even be sure if she appeared in Palimpsest in the same role. Whatever the case, her character here is very different from her later roles. She remains entirely passive, controlled by surrounding events. Her passivity is most obvious in the love triangle involving her, Šalda, and Randa. The villain Šalda uses Randa's feelings for Enny to force him to steal the manuscript. And although Randa's feelings affect the development of the action, Enny is not really involved; she stands apart, overshadowed by the other characters.*

While Setřelé písmo appears as a qualitatively very uneven work, we need to remember that it marks the very first collaboration of several remarkable artists of the inter-war Czechoslovak cinema – Anny Ondráková, Karel Lamač, cinematographer Otto Heller, and director and actor Josef Rovenský. – MICHAL VEČEŘA

PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT (Redivivus) [Colui che viene dalle tenebre / Arrival from the Darkness] (Rexfilm, CS 1921)

Regia/dir., scen: Jan S. Kolár; *sogg./story:* Karel Hloucha; *f./ph:* Otto Heller, Otto Hoffmann; *scg./des:* Fritz Kraenke; *cast:* Theodor Pištěk (Bohdan Dražický, il possidente/landowner), Anny Ondráková (Dagmar, sua moglie/his wife; Alena), Josef Šváb-Malostranský (Jan, il vecchio domestico/old valet), Karel Lamač (Ješek Dražický, “colui che viene dalle tenebre”/“the arrival from the darkness”), Luigi Hofman (amministratore/steward; padre di Alena/Alena's father), Vladimír Majer (Richard Bor; Balthasar Borro, alchimista/chemist); *data uscita/rel:* 14.10.1921; 35mm, 1750 m., 77' (20 fps); *fonte copia/print source:* Národní filmový archiv, Praha.

Didascalie in ceco / *Czech intertitles.*

Příchozí z temnot (Colui che viene dalle tenebre) fu una produzione insolitamente ambiziosa per il cinema ceco dei primi anni '20. Ambientato in parte in epoca contemporanea, in parte alla fine del XVI secolo durante il regno di Rodolfo II, il film racconta una storia di alchimia, elisir di vita eterna e risveglio dei morti ed è basato su un soggetto di Karel Hloucha (1880-1957), autore di uno dei primi romanzi di fantascienza cechi, *Zakletá země* (Il paese maledetto, 1910), oggi quasi del tutto dimenticato, ma abbastanza popolare nel primo quarto del secolo scorso. Le scene in esterni furono girate presso famosi castelli e tenute della Boemia centrale. Per ricostruire una piazza praghese del XVI secolo, si decise di usare gli studi Am Zoo di Berlino.

Con questa spettacolare incursione nel genere fantasy-horror, Jan Stanislav Kolár si proponeva chiaramente di emulare la qualità e la popolarità dei modelli estetici del cinema tedesco. Si tratta anche una delle prime produzioni ceche ad essere distribuita all'estero (secondo alcune fonti secondarie, uscì in Germania, Austria, Francia e Inghilterra, col titolo di *Redivivus*). Benché da un punto di vista internazionale non sia all'altezza delle sue ambizioni, questa imponente produzione rimane una delle più pregevoli pellicole ceche dell'epoca, in particolare grazie alla magnifica fotografia di Otto Heller e all'efficace ritmo del suo montaggio.

Insieme con un altro film di Jan S. Kolár, *Otrávené světlo* (La luce avvelenata), girato nello stesso anno e uscito in sala solo una settimana dopo, *Příchozí z temnot* conferma il consolidamento del team creativo composto da Anny Ondráková, Karel Lamač e dal cameraman Otto Heller. La Ondráková recitò in quasi tutti i film diretti da Karel Lamač il quale da qui in poi fu anche il coprotagonista di gran parte dei film cechi da lei interpretati, mentre Otto Heller divenne il direttore della fotografia preferito di Lamač. Il cast del film include anche il primo attore cinematografico ceco, Josef Šváb-Malostranský (1860-1932), popolare artista di cabaret e interprete di commedie teatrali, che apparve nei primi film cechi di finzione, quelli realizzati nel 1898 da Jan Kříženecký: *Výstavní párkař a lepič plakátů* (Il venditore di salsicce e l'attaccchino), *Dostaveníčko ve mlýnici* (Appuntamento al mulino) e *Smích a pláč* (Risate e lacrime).

Quando nel 2005 cominciammo a studiare attentamente il materiale di *Příchozí z temnot* conservati, ci rendemmo conto che il negativo originale era molto frammentato, per lo più in piccoli rulli, e che era composto principalmente da sequenze non utilizzate, con solo 30 effettivamente inserite nel film. Gran parte dei rulli negativi aveva le code originali con annotazioni sul colore, mentre alcuni contenevano i ciak con in numeri delle riprese e talvolta un'indicazione del colore. In uno di questi, Anny Ondráková e Josef Šváb-Malostranský si erano sostituiti con evidente diletto al ciacchista, con Anny che gratta giuliva la testa pelata del suo collega. Oltre ad essere divertente in sé, questa sequenza attesta anche l'atmosfera rilassata del set durante la lavorazione del film. Un altro spezzone di pellicola conteneva una brevissima farsa girata per passatempo durante le riprese da Jan S. Kolár con la partecipazione di Anny Ondráková, Karel Lamač e Otto Heller: è visibile nel documentario *Jak se u nás kdysi filmovalo* (Come si facevano i film nel nostro Paese), compilato nel 1960 da Bohumil Veselý.

Gli spezzoni del negativo costituiscono un documento unico per la storia del cinema ceco, anche perché alcuni contengono varie scene girate con due macchine da presa l'una accanto all'altra, una pratica che, a detta degli storici, non aveva precedenti nella cinematografia ceca. Non ci sono tuttavia prove che il film sia stato girato per intero con le due macchine. È anzi assai poco probabile, perché la produzione cinematografica ceca dispose sempre di budget modesti, anche per un film di straordinarie ambizioni come *Příchozí z temnot*, e in particolar modo negli anni tra il 1920 e il 1924, quando la prima crisi economica del paese dopo la Grande Guerra aveva colpito anche l'industria cinematografica.

Fu una sorpresa anche scoprire che tutti i materiali positivi di cui eravamo a conoscenza erano stati stampati prima del 1952 da un duplicato negativo con due rulli fortuitamente invertiti. Questo errato ordine cronologico non è stato corretto in nessuna delle quattro copie esistenti, benché alcune il film sia stato proiettato in alcune occasioni. Non essendo a conoscenza di altre copie che possano essere state usate per una proiezione pubblica nei ultimi sessant'anni, deduciamo che per tutto questo arco di tempo nessuno abbia visto

il film nell'ordine giusto e che nessuno si sia mai accorto dell'errore, che infatti non è mai stato corretto. Abbiamo parlato con numerosi storici che avevano visto il film tra gli anni '60 e gli anni '90 e la maggior parte di loro lo ha descritto come molto oscuro e misterioso. Una scheda redatta nel dicembre 1973 per il programma della sala del Národní Filmový Archiv parla di "una trama molto complicata" e di "una complicata costruzione della storia" con "molti flashback". Va detto che, dopo la ricostruzione, il film presenta una trama molto più semplice, fedele all'originale, che tuttavia potrebbe deludere alcuni di coloro che ebbero modo di vedere il film nella versione casualmente "misteriosa" disponibile in precedenza.

Nessuna delle copie era imbibita o virata, ma noi sapevamo che il film era colorato grazie alle annotazioni sulle code del negativo originale, alle indicazioni tecniche sul copione di lavorazione, alle sequenze dei ciak e anche per il fatto che le scene notturne in esterni erano state girate di giorno. Parecchi anni dopo la nostra ricostruzione, abbiamo scoperto alcuni frammenti imbibiti di *Přichozi z temnot* conservati insieme ad altri fotogrammi di film cechi del muto nell'archivio cartaceo dello scenografo Bohuslav Šula. Da svariati indizi, si è capito che Šula collezionava solo gli scarti di montaggio delle copie dei film in cui aveva lavorato come scenografo o aiuto-scenografo. Speriamo di poter realizzare una copia imbibita usando i colori dei frammenti della collezione Šula e avvalendoci del metodo Ledecký. — JEANNE POMMEAU

Přichozi z temnot (*Arrival from the Darkness*) was an unusually ambitious production for Czech cinema at the beginning of the 1920s. Set mostly in the 20th century, with flashbacks to the late 16th century during the reign of Rudolf II, its tale of alchemy, an elixir of life, and revival from the dead was based on a story by Karel Hloucha (1880-1957), the author of one of the first Czech science-fiction novels, *Zakletá země* (*Cursed Country*, 1910), now almost forgotten, but quite popular in the first quarter of the last century. The outdoor scenes were shot at famous castles and estates in Central Bohemia. In order to recreate a Prague square in the 16th century, it was decided to use the Am Zoo studios in Berlin.

Jan Stanislav Kolár clearly intended this atmospheric foray into the fantasy-horror genre to match the quality and popularity of aesthetic models from German cinema, and it was one of the first Czech films to be shown abroad (according to some secondary sources, it was shown in Germany, Austria, France, and Britain, as *Redivivus*). Even if, from an international point of view, *Přichozi z temnot* did not achieve this ambition, this impressive production is definitely one of the most remarkable Czech films of the period, particularly thanks to the beauty of Otto Heller's photography and the efficient rhythm of its editing. Together with *Otrávené světlo* (*The Poisoned Light*), another film shot by Jan S. Kolár the same year, and which premiered only one week later, *Přichozi z temnot* marks the consolidation of the creative team of Anny Ondráková, Karel Lamač, and cameraman Otto Heller. Ondráková acted in almost all the films Karel Lamač directed, and, from this time onwards Lamač shared the leading roles with her in

most of her Czech films, while Otto Heller became Lamač's favourite cameraman. The film's cast also includes the very first Czech film actor, Josef Švab-Malostranský (1860-1932), a popular stage comedian and cabaret artist who appeared in the first Czech fiction films, made by Jan Kříženecký in 1898: *Výstavní párkař a lepič plakátů* (*The Exhibition Sausage Vendor and the Bill Poster*), *Dostaveničko ve mlýnici* (*Rendezvous at the Mill*), and *Smích a pláč* (*Laughter and Tears*).

When we began a closer examination of the film materials for *Přichozi z temnot* in 2005, we discovered that the original negative was very fragmented, mostly in little rolls, and that it was mainly composed of unused shots, only 30 of which were actually used in the film. Most of the negative rolls had original leaders with annotations about colours, and some contained clapperboards with rough shot numbers and sometimes an indication of the colour. In one of these Anny Ondráková and Josef Švab-Malostranský obviously happily stood in for the clapperboy, Anny joyfully scratching her colleague's bald head. Beyond its amusing nature, this shot is also a sign of the relaxed atmosphere during the film's production. Another bit of film contained a very short farce shot as a distraction during the filming by Jan S. Kolár with the participation of Anny Ondráková, Karel Lamač, and Otto Heller. We can see this sketch in the documentary *Jak se u nás kdysi filmovalo* (*How Films Were Made in Our Country*), compiled by Bohumil Veselý in 1960.

These negative fragments also constitute a unique document for the history of Czech film, as some contain several scenes shot with two cameras side by side, a practice which was, as far as historians know, unprecedented in Czechoslovak cinematography. However, there is no evidence that the whole film was shot with two cameras. It is actually quite improbable, as Czech production was financially modest, even for this exceptionally ambitious film, especially between 1920 and 1924, when the country's first economic crisis after World War I affected the film industry.

Another surprise was the discovery that all the existing positive materials we knew about were printed before 1952 from a duplicate negative which accidentally had two interchanged rolls. This wrong chronological order had never been corrected in any of the four existing prints, even though the film had been projected on a few occasions. As we do not know of any other prints that would have been used for a public projection in the past 60 years, we imagine that no one saw the film in the right order during this period, and seemingly no one recognized the problem, so it had never been corrected. We spoke to several historians who saw it between the 1970s and the 1990s, and most of them described it as a very obscure and mysterious film. A programme note for the Archive's cinema in December 1973 writes about a "very complicated plot", and a "complicated construction of the story" with "a lot of flashbacks". It must be said that, after reconstruction, the film regained a much simpler plot line, faithful to the original, which might possibly disappoint some of those who saw the film in the coincidentally "mysterious" version previously available.

None of the prints was tinted or toned, but we knew the film was coloured thanks to the annotations on the leaders of the original negative material, technical indications on the shooting script, clapperboard shots, and the fact that the outdoor night scenes were shot in daylight. Several years after our reconstruction, we discovered some tinted fragments of Přichozí z temnot among frames of other Czech silent films in the paper collection of set designer Bohuslav Šula. There were several indications showing that Šula collected only fragments cut after the editing of the prints of films on which he worked as a set designer or an assistant set designer. We are hoping to create a tinted print using the colours of the fragments from the Šula collection with the Ledecký method. – JEANNE POMMEAU

La musica / The music

La partitura per la presentazione alle Giornate di *Přichozí z temnot* è composta, arrangiata ed eseguita dal Neuvěřitelno Trio. Il background di Jan Procházka comprende sia musica classica che rock. Tomáš Majtán ha collaborato come autore e polistrumentista con band di noise-rock cult come i Vlěná e gli Human Steak. Andrea Rottin porta avanti un proprio progetto di folk rock e ha suonato come batterista nei gruppi di country rock Dracula Farmers e Atlantic Cable. Per questo film hanno composto una musica per basso verticale, chitarra, mandolino, batteria, cimbali, campane, glockenspiel, piccolo coro e preregistrazioni.

L'esecuzione dal vivo è stata resa possibile dagli amici delle Giornate e in particolare da una generosa donazione della W.C. Fields Productions, Inc. Lo spettacolo è dunque giustamente dedicato alla "memoria ispiratrice del maestro della comicità, W.C. Fields, nostro nonno (Dr. Harriet A. Fields)".

The score for the Giornate performance of Přichozí z temnot is composed, arranged, and performed by the Neuvěřitelno Trio. Jan Procházka's background includes both classical music and rock. Tomáš Majtán has worked with the Czech cult noise-rock bands Vlěná and Human Steak as writer and multi-instrumentalist. Andrea Rottin has his own solo folk rock project and has worked as drummer in the country rock bands Dracula Farmers and Atlantic Cable. Their music for Přichozí z temnot is composed for upright bass, guitar, mandolin, drums, cymbals, bells, glockenspiel, small choir, and tape.

The performance has been made possible thanks to the help of friends of the Giornate, and mainly by a generous donation from W.C. Fields Productions, Inc. It is hence appropriately dedicated to "the inspirational memory of the comic master, W.C. Fields – our grandfather (Dr. Harriet A. Fields)".

OTRÁVENÉ SVĚTLO [La luce avvelenata / The Poisoned Light] (Kalos, CS 1921)

Regia/dir., scen: Jan S. Kolár, Karel Lamač; *f./ph:* Otto Heller; *scg./des:* Bohuslav Šula; *cast:* Karel Fiala (Prof. Oskar Grant, l'inventore/inventor), Anny Ondráková (Anny, sua figlia/*Grant's daughter*), Karel Lamač (Milan Bell, l'ingegnere/engineer), Jindřich Lhoták (Dr. Karel Selín), Emil Arthur Longen (Durk, l'illusionista/*illusionist*), Jan S. Kolár

(Ferdinand Karba, il socio/*Durk's associate*), Přemysl Pražský (Martin Bálek, l'assistente/*Durk's assistant*); *data uscita/rel:* 21.10.1921; 35mm, 1748 m., 77' (20 fps); *fonte copia/print source:* Národní filmový archiv, Praha.

Didascalie in ceco / *Czech intertitles.*

I registi e sceneggiatori Karel Lamač e Jan Stanislav Kolár furono tra i primi nel cinema ceco del periodo muto, insieme con il cineoperatore Otto Heller, a studiare e adottare in modo sistematico le norme estetiche e lo stile narrativo di Hollywood. Mentre Kolár, nelle sue sceneggiature, fece un uso estensivo dei flashback, Lamač preferì le storie lineari, collegandone i vari percorsi narrativi tramite un'accurata pianificazione del montaggio analitico. Queste, a grandi linee, furono le tendenze stilistiche sviluppate nei loro film individuali, ma in *Otrávené světlo*, scritto e diretto collegialmente, Kolár e Lamač trovarono una piacevole ed efficace via di mezzo. Il film, che fu la loro seconda collaborazione, ebbe come protagonista Anny Ondráková.

La trama è incentrata su una rivoluzionaria invenzione del professor Oskar Grant che riesce a mutare la notte in un giorno di sole. Un'invenzione che può giovare allo sviluppo scientifico, ma che altrettanto facilmente può essere usata per fini criminali. Manca solo una settimana al compleanno della figlia dello scienziato, Anny, e il professore, con l'aiuto degli agenti dell'associazione internazionale degli industriali, studia come proteggere dal furto i progetti della sua invenzione. Nel frattempo qualcuno commette un omicidio, usando una lampadina riempita di gas velenoso. L'indagine sull'omicidio è condotta dallo spericolato ingegnere Milan Bell, che sospetta una connessione tra la nuova invenzione e l'omicidio. Mentre seguono le tracce del "cattivo" e della sua banda, tra Bell e Anny, che non è solo bella, ma anche molto coraggiosa, nasce un'attrazione reciproca.

I registi-sceneggiatori Kolár e Lamač, che apparvero entrambi nel film in un ruolo di primo piano, elaborarono una detective story con elementi fantastici. I loro eroi vanno alla scoperta dei misteri del passato per affrontare meglio i problemi del presente, mentre i "cattivi" non rispettano niente e nessuno. Diversamente da altri film cechi del periodo, la storia di *Otrávené světlo* non è suddivisa in episodi separati. Al contrario, la vicenda si sviluppa gradualmente attraverso temi già introdotti all'inizio e ricorrendo al montaggio alternato di motivati flashback che non interrompono il flusso narrativo ma ne collegano in modo logico le diverse parti. Il film si presenta come un'unità coerente, con un parziale crescendo verso la metà. L'attenzione dello spettatore è sapientemente guidata dal montaggio analitico, e la suspense è rinforzata dal montaggio alternato tra spazi diversi.

Queste pratiche narrative e stilistiche potevano essere di routine nel cinema hollywoodiano del periodo, ma erano abbastanza inconsuete per il cinema ceco, specialmente nella prima metà degli anni '20. *Otrávené světlo* è lo straordinario risultato della collaborazione tra Lamač e Kolár, con una coerente integrazione di elementi dello star system, essendo Karel Lamač e Anny Ondráková i protagonisti. Come in un suo film successivo, *Drvoštěp* (Lo spaccalegna, 1923), la

Ondráková interpreta un personaggio che porta il suo nome, Anny. Un personaggio che unisce impertinenza fanciullesca, sottile civetteria ed emancipazione femminile e che, quando la situazione lo richiede, imbraccia con coraggio anche le armi da fuoco.

Otrávené světlo sfrutta il crescente potenziale divistico di Lamač e della Ondráková, che dominano ogni scena svettando sui loro comprimari. La tensione amorosa tra i due personaggi dinamizza anche la trama gialla, e rafforza il fascino del doppio finale. Un finale che, come l'intero film (e come potrete giudicare voi stessi), rivela una sottile autoironia. – RADOMÍR D. KOKÉŠ

In Czech silent cinema, directors and scriptwriters Karel Lamač and Jan Stanislav Kolár, together with cinematographer Otto Heller, were foremost in systematically trying to understand and use the aesthetic norms of Hollywood style and narrative. While Kolár employed flashbacks in his narratives extensively, Lamač preferred straightforward stories connecting several lines of narrative and carefully-planned analytical editing. These styles were developed in their individual films, but in their collectively scripted and directed Otrávené světlo (The Poisoned Light), Kolár and Lamač achieved a quite smooth and effective intersection. The film was their second collaboration, and starred Anny Ondráková.

The focus of the plot is a revolutionary invention by Professor Grant that changes night into sunny daytime. An invention that can benefit scientific development, but can just as easily be misused for criminal purposes. The scientist's daughter Anny's birthday is only a week away, and the Professor, with the help of agents from the International Association of Industrialists, speculates how to protect the plans for his invention from being stolen. In the meantime a murder is committed, using a light bulb filled with poisonous gas. The murder investigation is led by fearless engineer Milan Bell, who suspects that the new invention and the murder might be connected. As he tracks the villain and his gang, a mutual attraction grows between Anny and Bell, as Anny is not only beautiful, but brave.

Director-screenwriters Kolár and Lamač, both also appearing in important roles, developed a criminal story with fantastic elements. Their heroes uncover mysteries of the past in order to better understand present-day problems, and the villains respect no one. Contrary to other Czech films of the period, Otrávené světlo does not break the story into distinct episodes. Rather, it gradually develops motifs already introduced at the beginning, while intercutting purposeful flashbacks, which do not interrupt the narrative flow but logically connect different parts of the story. The film is presented as a coherent unit, with a partial climax in the middle. The viewer's attention is carefully directed by analytical editing, and the suspense is strengthened by cross-cutting between different spaces.

These narrative and stylistic practices might be routine in Hollywood cinema of the period, but are rather abnormal for Czech cinema, especially in the first half of the 1920s. Otrávené světlo is a formidable result of the collaboration between Lamač and Kolár, while

systematically integrating elements of the star system, having Karel Lamač and Anny Ondráková in leading roles. Similarly to her later film Drvoštěp (The Lumberjack, 1923), Anny Ondráková plays a character of the same name – Anny. Her character unites girlish naughtiness, subtle coquetry, and female emancipation, and she bravely handles firearms in situations where needed.

Undoubtedly, Otrávené světlo exploited the growing star potential of both Lamač and Ondráková. While other characters of varying importance appear, Lamač and Ondráková are clearly dominant. The love tension between the two also dynamically develops the criminal storyline, and reinforces the appeal of the double finale. The finale, as well as the whole film, displays subtle self-irony, as you will be able to judge for yourselves. – RADOMÍR D. KOKÉŠ

DRVOŠTĚP (Zázračná léčba Dra. Jenkinse) [Lo spaccalegna / The Lumberjack; La cura miracolosa del dott. Jenkins / Dr. Jenkins' Miracle Cure] (Zdeněk Vilím, CS 1923)

Regia/dir: Karel Lamač; *scen:* IxyI; *f./ph:* Otto Heller; *scg./des:* Bohuslav Šula, Fritz Kraenke; *cast:* Karel Lamač (Karel Svansen), Theodor Pištěk (Mosovský, il proprietario terriero/landowner), Anny Ondráková (Annie, sua figlia/Mosovský's daughter), Josef Rovenský (Josef, il taglialegna/woodcutter), B. Charvát (Jirka, suo figlio/Josef's son), Vladimír Majer (Goron), Karel Fiala (Dr. Jenkins), Josef Šváb-Malostranský (Sam); *data uscita/rel:* 23.3.1923; 35mm, 1578 m., 57' (24 fps); *fonte copia/print source:* Národní filmový archiv, Praha. Didascalie in ceco / Czech intertitles.

Drvoštěp è il primo dei film diretti dal solo Karel Lamač ad essere sopravvissuto integralmente. A recitare al fianco del regista, sceneggiatore (e, probabilmente, anche montatore) del film, c'era Anny Ondráková, la cui fama andava crescendo ad ogni nuova apparizione sullo schermo. Ancora una volta, il suo personaggio si chiama Anny – una creatura all'apparenza delicata, che legge storie al piccolo Jirka e accudisce teneramente l'asino Otello, ma che sa anche fronteggiare un corteggiatore sgradito e subdolo come Goron e si lancia con coraggio in situazioni pericolose. Però Anny trova il coraggio solo quando un attraente giovanotto, Karel Svansen (interpretato da Karel Lamač; si noti l'uso del nome dell'attore per il personaggio) entra nella sua tranquilla vita in mezzo ai boschi, aiutandola nel taglio degli alberi. Karel tuttavia non è un vero tagliaboschi: è infatti l'affermato direttore di una banca praghese stressato dal superlavoro cui il medico ha consigliato di lasciare la città per la più salubre campagna. Egli ha scommesso con gli amici che lavorerà come tagliaboschi per un mese – senza confidarlo però a nessuno della foresta. Riuscirà così a stare alla larga dagli impegni di lavoro, ma non dalle macchinazioni dei falsari... e dall'amore.

Dopo *Otrávené světlo* (La luce avvelenata, 1921), che Lamač aveva diretto in collaborazione con Jan Stanislav Kolár, *Drvoštěp* mostra molto più chiaramente la propensione di Lamač per uno stile estetico e narrativo hollywoodiano classico, stile adottato con metodo e accorta sensibilità, qualità che si riscontrano solo in pochi

altri registi cechi del muto. Ogni elemento del racconto ha una sua ragion d'essere ed è sempre collegato con gli altri elementi, così che *Drvoštěp* rivela un doppio livello di coerenza drammaturgica: in città e in campagna. Il prologo e l'epilogo del film si svolgono in città: il prologo crea le premesse logiche per la love story e la vicenda criminale in campagna (con un'introduzione e un climax propri), mentre l'epilogo completa e conclude logicamente l'intero racconto. Non meraviglia dunque che, due anni dopo, quando Karel Lamač scrisse il suo manuale di sceneggiatura *Jak se píše filmové libreto* (Come scrivere un copione per il cinema), abbia usato come base proprio la sceneggiatura di *Drvoštěp*.

Pur avendo solo 25 anni quando girò questo suo primo film da solo, Lamač mostra già una buona padronanza dei dettami stilistici di Hollywood: la regola dei 180 gradi, il montaggio analitico con la divisione di uno spazio unico in inquadrature diverse, l'alternanza ritmica della durata delle sequenze, e, in particolare, il montaggio alternato. In *Drvoštěp*, noterete un salvataggio all'ultimo minuto di chiara ispirazione griffithiana, alternando non solo due, ma tre, e a un dato momento perfino quattro, linee di azioni parallele (ciascuna con un proprio montaggio interno). Inediti per il cinema ceco del muto sono anche le sequenze subacquee che appaiono in uno dei momenti clou della storia e il conflitto a fuoco tra le forze del male e la giustizia. Lamač alterna dinamicamente le scene d'amore alle scene di lavoro, i momenti drammatici e d'azione alle immagini liriche della campagna e i momenti solenni a quelli comici.

Per la sua interpretazione di Svansen, Lamač si limita ad adottare il metodo già usato nel 1921 in *Otrávené světlo*. Anny Ondráková, al contrario, ha fatto un altro passo avanti sia nella sua recitazione, sia come importanza del suo ruolo nel film. Dopo *Příchozí z temnot* (Colui che viene dalle tenebre) e *Otrávené světlo* (La luce avvelenata) nel 1921, non solo è assurta allo status di star, ma ha anche notevolmente ampliato la propria gamma espressiva. In *Drvoštěp* ha molte più scene rispetto ai film precedenti e il suo personaggio, che passa attraverso situazioni molto diverse, è narrativamente centrale. In particolare, si fa ammirare la sua interpretazione nella eloquente ma delicata scena finale, basata solo sugli sguardi, sui gesti minimali, e sul suo grande fascino personale, fascino che, di lì a breve, sarà uno degli atout del suo successo nell'ambito ben più vasto e competitivo del cinema tedesco.

RADOMÍR D. KOKEŠ

Drvoštěp (*The Lumberjack*) is the first film solely directed by Karel Lamač surviving in its entirety. Acting alongside the film's director-scriptwriter (and probably also editor) all rolled into one, was Anny Ondráková, growing in fame with every new film she made in that period. Once again her character is also called Anny – and while she is apparently delicate, usually reading stories to a little boy, Jirka, or tenderly caring for a donkey, Othello, she bravely faces an unwanted, vile suitor, Goron, and courageously throws herself into dangerous situations. But she only finds her courage when a young and handsome man, Karel Svansen (played by Karel Lamač; note the use of the actor's

first name for the character), enters her quiet life in the deep forest, helping to cut down trees. But Karel is no real lumberjack. He is the successful head of a Prague bank, in danger of overworking himself and advised by his doctor to leave the city for the healing countryside. He makes a bet with his friends that he will work as a lumberjack for one month – but tells no one in the woods. He manages to hide from his work duties, but not from the machinations of counterfeiter... and from love.

After *Otrávené světlo* (*The Poisoned Light*, 1921), which Lamač directed in collaboration with Jan Stanislav Kolár, *Drvoštěp* shows much more clearly Lamač's drifting towards classical Hollywood narrative and style, methodically and with accuracy and sensibility, qualities we find in only a few Czech directors of the silent era. Every element of narrative is there for a reason, and is connected with the other elements, so that *Drvoštěp* features dramatically coherent narrative on two levels: in the city and in the country. The film's prologue and epilogue take place in the city, while the prologue creates logical requirements for the love and criminal story in the countryside (with its own introduction and climax), and the epilogue logically finishes and concludes the whole narrative. No wonder that, two years later, when Karel Lamač wrote the screenwriting manual *Jak se píše filmové libreto* (*How to Write a Film Libretto*), he used as its basis his script for *Drvoštěp* (*The Lumberjack*).

Although he was only 25 when he directed it, one of Lamač's first solo films also shows his confident handling of the rules of Hollywood style: the 180-degree rule, analytical editing with alternating distance of framing, the rhythmical alternating of shot lengths, and especially cross-cutting. In *Drvoštěp*, you will notice a last-minute rescue in the spirit of D.W. Griffith's montage, interchanging not two, but three, and, at one moment even four, lines of parallel action (with each having its own editing pattern). Unprecedented in the Czech silent cinema are the underwater shots during one of the climactic moments of the story, or the gunfight between the sides of evil and justice. Lamač dynamically alternates love and work scenes, dramatic and action moments with lyrical shots of the countryside, and serious moments with comic ones.

In his acting, Lamač as Svansen uses a method similar to that in 1921's *Otrávené světlo*. Anny Ondráková, on the other hand, has moved forward – both in her acting and the importance of her character in the film. She not only became a true star after *Příchozí z temnot* (*The Arrival from the Darkness*) and *Otrávené světlo* (*The Poisoned Light*) in 1921, but she also developed her repertory of expressions. She occupies much more screen time in *Drvoštěp*, and her character is one of the centres of the whole narrative, going through many different situations. Particularly in the delicate but eloquent acting in the final scene, we can see how much she could do on a very small scale, using only looks, minimal gestures, and the personal charm that was one of the reasons for her success, soon afterwards, in the much bigger competitive realm of German cinema.

RADOMÍR D. KOKEŠ

CHYTTE HO! (Lupič nešika) [Prendetelo! / Catch Him!; Il ladro maldestro / The Clumsy Burglar] (AB, CS 1925)

Regia/dir: Karel Lamač; *scen:* Karel Lamač, Václav Wasserman; *f./ph:* Otto Heller; *des:* Vilém Rittershaun; *cast:* Karel Lamač (Johnny Miller, lo scultore/*sculptor*), Anny Ondráková (Lilly Ward, una ricca orfana/*rich orphan*), Theodor Pištěk (Frank Sellins, il tutore/*Lilly's guardian*), Antonie Nedošinská (la bambinaia/*Lilly's nanny*), Martin Frič (l'amico di Johnny/*Johnny's friend*); *data uscita/rel:* I.I.1925; 35mm, 1015 m., 37' (24 fps); *fonte copia/print source:* Národní filmový archiv, Praha. Didascalie in ceco / *Czech intertitles.*

Rincasando da una festa, il pittore Johnny Miller scommette con gli amici che riuscirà a trovare la strada di casa a occhi bendati. Finisce però in un accampamento di banditi, che, scambiandolo per uno di loro, lo mandano a svaligiare la villa di Frank Sellins, un banchiere che vi abita con la nipote Lilly. Durante la razzia, Johnny è colto in flagrante da Lilly...

Chyťte ho! fu realizzato nel 1924, quando il terzetto creativo di Lamač, Ondráková e Heller aveva già fatto un buon numero di esperienze cinematografiche. Karel Lamač e Anny Ondráková, ad esempio, erano apparsi in alcuni film tedeschi e austriaci: Lamač aveva interpretato Patroclo in *Helena* (1924) e la Ondráková aveva recitato in *Sodom und Gomorrha* (1922) e in *Zigeunerliebe* (1922). Come i loro precedenti film, anche *Chyťte ho!* si ispirava a modelli stranieri. *Otrávené světlo* (1921) era una detective story, mentre *Chyťte ho!* cercava di imitare le commedie slapstick americane; presentando anche molte analogie con *Únos bankéře Fuxe* (1923), proiettato a Pordenone nel 2009. Sull'invito alla prima del film Lamač riconobbe esplicitamente la sua fonte d'ispirazione: "Poiché gli spettatori di mezzo mondo chiedono produzioni di tipo americano, ci siamo adeguati creando la nostra commedia". Accanto a gag riprese direttamente dal cinema americano, il film presenta altri elementi piuttosto rari nel cinema ceco: costumi western, un "cattivo" di colore e poliziotti vestiti come quelli delle commedie slapstick americane. Le ambizioni cosmopolite del film sono apertamente dichiarate dall'ambientazione non meglio precisata e dai nomi dal suono inglese dei personaggi.

Anny Ondráková incarna il tipo di personaggio per cui diventerà famosa e che si viene definendo davanti ai nostri occhi. Se confrontata con il suo lavoro precedente, chiaramente non è più la ragazzina passiva di *Setřelé písmo*, sorridente e occhieggiante direttamente in macchina. Al contrario, qui è una capricciosa e testarda monella, con capelli biondi e grandi occhi e decisamente al centro della storia. Nondimeno, i suoi ruoli più importanti sono ancora di là da venire.

La versione del film disponibile oggi è probabilmente incompleta. Il Národní Filmový Archiv possiede una copia il cui metraggio è all'incirca un terzo rispetto a quanto indicato nel visto di censura. Ma non si hanno testimonianze dirette di scene mancanti, salvo una recensione dell'epoca che menziona una sequenza onirica. Secondo l'autore, in questa sequenza Johnny sognava "di essere inseguito da un poliziotto ed era tormentato da un balletto canzonatorio di simboli paragrafici" (ovvero i segni § usati in Cecoslovacchia nei

documenti legali). Sappiamo che il film ebbe recensioni contrastanti. Quelle negative criticavano il genere e le fonti d'ispirazione. Un critico scrisse: "Non riusciremo mai a colmare il divario con questo genere americano. Ciò si spiega con l'inclinazione di uomini, artisti e paesi diversi. È perciò assurdo che un altro film ceco punti a un 'successo' americano con tale convulsa testardaggine." Non mancarono tuttavia gli articoli entusiastici, uno dei quali era intitolato: "La più importante première ceca della stagione." – MICHAL VEČEŘA

On his way home from a party, painter Johnny Miller bets his friends he can find his house blindfolded. But he stumbles into a bandits' camp, and being mistaken for one of them, is sent to rob the villa of Frank Sellins, a banker, and his niece Lilly. During the robbery he is caught by Lilly.

Chyťte ho! (Catch Him!) was made in 1924, when the creative trio of Ondráková, Lamač, and Heller was already experienced in making films. Karel Lamač and Anny Ondráková had appeared in a number of German and Austrian films – for example, Lamač played Patrocles in Helena (1924) and Ondráková acted in Sodom und Gomorrha (1922) and Zigeunerliebe (1922). Like their previous films, Chyťte ho! was inspired by foreign models. While Otrávené světlo (The Poisoned Light, 1921) was a mystery detective story, Chyťte ho! (Catch Him!) tried to imitate American slapstick comedies, and is generically very similar to Únos bankéře Fuxe (The Kidnapping of Fux the Banker, 1923), screened in Pordenone in 2009. Lamač acknowledged his source of inspiration on the invitation to the film's premiere: "As majority of nations require productions of the American kind, we have framed our comedy accordingly." Alongside directly copied American gags, the film features other elements otherwise scarce in Czech cinema: Western costumes, a black villain, and policemen dressed like those in American slapstick comedies. The film's cosmopolitan ambitions are openly affirmed by its unidentified location and the rather English-sounding names of the characters.

Anny Ondráková impersonates the type of character for which would be famous. We can see it crystallize before us. Compared to her previous work, she is certainly no longer the passive young girl of Setřelé písmo (The Missing Letters), smiling and blinking directly at the camera. In contrast, here she is a naughty and stubborn imp, with blonde hair and big eyes, definitely at the centre of the story. Even so, her biggest roles were still to come.

The version of the film now available is probably incomplete. The Národní Filmový Archiv holds a copy approximately one-third the length of that described in the censorship entry. But no records of missing scenes survive, unless we count a contemporary review which mentions a dream sequence. According to the reviewer, in this sequence Johnny dreamed he was "chased by a policeman, and was being tormented by a mocking dance of legal paragraph signs". (Note: "Legal paragraph signs" refers to § signs, used in Czech law texts.)

We know that the film received mixed reviews. Negative feedback criticized the film's genre and sources of inspiration. One reviewer

even wrote: "We will never catch up with the American genre. That lays in the disposition of different men, artists, and countries. It is silly and foolish then, when yet another Czech film tries to make an American 'hit' with convulsive stubbornness." But enthusiastic voices also appeared, one of them even heading his article "The most significant Czech premiere of this season". – MICHAL VEČEŘA

LUCERNA [La lanterna / The Lantern] (Poja Film, CS 1925)

Regia/dir.: Karel Lamač; *scen:* Karel Lamač, dalla pièce/*based on the play* Lucerna di/by Alois Jirásek (1905); *f./ph:* Otto Heller, Svatopluk Innemann; *scg./des:* Vilém Rittershain; *cost:* Josef Wenig; *cast:* Theodor Pištěk (Libor, il mugnaio/*the miller*), Anny Ondráková (Hanička, l'orfana/*an orphan*), Karel Lamač (Zajíček, giovane insegnante/*a young schoolteacher*), Andula Sedláčková (principessa/*Princess*); *data uscita/rel:* 27.11.1925; 35mm, 1588 m., 58' (24 fps); *fonte copia/print source:* Národní filmový archiv, Praha.

Didascalie in ceco / *Czech intertitles.*

Le opere dello scrittore ceco Alois Jirásek (1851-1930), noto soprattutto per i suoi romanzi e drammi di argomento storico, occupano un posto di primo piano nella produzione ceca del sonoro, con numerosi adattamenti per lo schermo. Negli anni del muto, solo la sua commedia fiabesca *Lucerna* ebbe una trasposizione cinematografica. Questa produzione del 1925 ebbe molto rilievo e alla sua première di gala parteciparono il primo presidente della Cecoslovacchia, Tomáš Garrigue Masaryk (1850-1937) e altri importanti politici, oltre allo stesso Jirásek. I critici contemporanei elogiarono la regia, la sceneggiatura e l'interpretazione di Karel Lamač, come pure la fotografia di Otto Heller e del suo collaboratore Svatopluk Innemann. All'epoca, il trio Lamač-Heller-Ondráková era un marchio assai rinomato nell'industria cinematografica ceca. Heller lavorò in quasi tutti i film di Lamač, in Cecoslovacchia, Germania, Olanda, Francia e Gran Bretagna e diventò un direttore della fotografia di fama internazionale. Nel 1940 si stabilì in Inghilterra, dove la sua filmografia includerà titoli quali *They Made Me a Fugitive* (1947), *The Queen of Spades* (La donna di picche, 1949), *The Crimson Pirate* (Il corsaro dell'isola verde, 1952), *The Ladykillers* (La signora omicidi, 1955), *Richard III* (Riccardo III, 1955) di Olivier, *Peeping Tom* (L'occhio che uccide, 1960) di Michael Powell, *Victim* (1961) e *Alfie* (1966). In *Lucerna* le sue liriche immagini di nuvolosi cieli notturni con la luna nascente e i numerosi effetti speciali consoni al genere fiabesco (la fata riflessa nel vetro della lanterna; le carte dei tarocchi che si animano; l'evanescente "vodník" [spiritello acquatico]; l'albero magico che offre un riparo all'orfanello) sono valorizzati dai costumi d'epoca (di Josef Wenig, che interpreta anche uno dei cortigiani) e dalle scenografie (di Vilém Rittershain) che includono gli interni del castello e il misterioso mulino abitato da creature dei racconti e delle leggende popolari.

L'unico compito del mugnaio locale è quello di accompagnare i nobili del contado, facendo loro luce con una vecchia lanterna. Il mugnaio assolve al proprio compito di malavoglia finché la Principessa gli fa quasi dimenticare il suo orgoglio e alla sua pupilla, la trovatella

Hanička, viene intimato di trasferirsi al castello. Qualcuno al castello vuole far abbattere il vecchio tiglio, che secondo una leggenda locale protegge le persone e gli animali, e il mugnaio giura di salvarlo. La leggenda si avvera quando il tiglio si anima per offrire un rifugio alla piccola orfana inseguita. La Principessa alla fine comincia a capire il suo popolo, manda in frantumi la vecchia lanterna e libera il mugnaio dal suo obbligo.

Nel cast di *Lanterna* figurava la crème degli attori cechi del passato, del presente e del futuro. Nel piccolo ruolo di un vicario troviamo Josef Šváb-Malostranský, il primo attore di cinema ceco, la cui carriera risale a *Smích a pláč* (Risate e lacrime, 1898) di Jan Kříženecký. Il film è prezioso anche per la presenza nel cast dell'allora diva del palcoscenico Andula (Anna) Sedláčková (1887-1967), nel suo primo e unico lungometraggio muto, che interpreta il ruolo della Principessa con la grazia e lo spirito abituali, nonostante una certa forzatura teatrale nella gestualità e il trucco sovraccarico. Karel Lamač è il giovane maestro di scuola, con una stilizzazione mozartiana sia nelle movenze che nell'aspetto. I due fratelli Ferenc Futurista e Eman Fiala interpretano la coppia di "vodníci" (spiritelli d'acqua) Ivan e Michal incarnando queste creature mitiche secondo l'immaginario popolare e con tanta adesione da riavere la parte nel remake sonoro di *Lantern* girato da Lamač 13 anni dopo. A quel punto però Theodor Pištěk non era più adatto come mugnaio, e anche altri attori furono rimpiazzati. L'ancora giovanile Anny Ondráková avrebbe potuto benissimo aspirare al ruolo di Hanička, da lei interpretato per la prima volta a teatro all'età di 16 anni. Ma ormai era un'importante diva europea, con esperienze di lavoro in Inghilterra e Germania e lontana da tempo dagli studi di Praga. Nel 1925, quando la sua carriera era ancora agli inizi e piena di promesse, lo scrittore e cronista mondano Otakar Štorch Marien descrisse così la sua interpretazione: "La Hanička della signorina Ondráková è deliziosa. Con solievo diamo la bella notizia che, come emerge dalle sue recenti prove, possiamo contare sulle sue tutt'altro che mediocri qualità fotografiche." – BRIANA ČECHOVÁ

The works of Czech author Alois Jirásek (1851-1930), noted for his historical novels and plays, occupy an eminent place in Czech sound film production, with a number of film adaptations. During the silent era, however, only his fairy-tale play Lucerna (The Lantern) was filmed. This 1925 production attracted much publicity, and the gala premiere was attended by Czechoslovakia's first President, Tomáš Garrigue Masaryk (1850-1937), and other politicians, as well as Jirásek himself. Contemporary critics praised the direction, screenplay, and acting of Karel Lamač, as well as the photography by Otto Heller and his collaborator Svatopluk Innemann.

By this time the Lamač-Heller-Ondráková combination was a brand name in Czech cinema. Heller worked on almost all of Lamač's films, in Czechoslovakia, Germany, the Netherlands, France, and Great Britain, and became an internationally-known cinematographer. He settled in Britain in 1940, where his work included such films as They Made Me a Fugitive (1947), The Queen of Spades (1949), The Crimson Pirate

(1952), *The Ladykillers* (1955), *Olivier's Richard III* (1955), *Michael Powell's Peeping Tom* (1960), *Victim* (1961), and *Alfie* (1966). In *Lucerna* his lyrical shots of cloudy night skies and a rising moon, and a number of special effects fitting the fairy-tale genre (a fairy reflected in the glass of the lantern; tarot cards that come to life; a vanishing vodník (water-sprite); the magical tree sheltering the orphan) were enhanced by the period costumes (by Josef Wenig, who also plays one of the courtiers) and the film's set design (by Vilém Rittershain), including interiors of the chateau and the mysterious mill inhabited by creatures from popular stories and legends.

The only duty of the local miller is to accompany the local gentlefolk, using the light of an old lantern. The miller performs his duty unwillingly, until the Princess almost makes him forget his pride and his ward Hanička, an orphan, who is ordered to be sent to the castle. People from the castle want to chop down the old linden tree. According to local legend, the tree protects both people and animals, and the miller vows to save it. The legend comes true when the linden tree comes to life and protects the pursued orphan girl. The Princess finally comes to understand her people, smashes the old lantern, and sets the miller free of his commitment.

Lucerna featured the cream of Czech actors past, present, and future. In the small part of a vicar was Josef Šváb-Malostranský, the first Czech film actor, whose career dates back to Jan Kříženecký's Smích a pláč (Laughter and Tears, 1898). The film is also precious for the presence of then-theatre diva Andula (Anna Sedláčková (1887-1967), in her only silent feature film, as the Princess, played with her usual grace and spirit, even if heavily laden with theatrical gesture and exaggerated make-up. Karel Lamač plays the young schoolteacher, with Mozartian stylization in both his movements and appearance. Real-life brothers Ferenc Futurista and Eman Fiala incarnate the two vodníci (water-sprites) Ivan and Michal. They fulfilled the popular image of these mythical creatures so perfectly that they played them again in Lamač's sound remake 13 years later. By then, however, Theodor Pištěk no longer suited the character of the rebellious miller, and other actors were replaced. Still youthful, Anny Ondráková could probably have competed for the role of Hanička, which she had first played on stage in Prague when she was 16 years old. But in 1938 she was an

established European star, having worked in Britain and Germany, far from the studios of Prague. In 1925, when her career was still in its early stages and full of promise, the writer and columnist Otakar Štorch Marien described her in this role: "Hanička by Miss Ondráková was very pretty. Thankfully, we enunciate the pleasing fact, that according to her latest accomplishments, we can rely on her more than mediocre photogenic abilities." – BRIANA ČECHOVÁ

[ANNY ONDRA SOUND TEST FOR BLACKMAIL] [Provino sonoro a Anny Ondra per Blackmail] (British International Pictures, GB 1929) *Regia/dir:* Alfred Hitchcock; *cast:* Alfred Hitchcock, Anny Ondra; 35mm, 63 ft., 42" (24 fps), sd.; *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Dialoghi in inglese / *English dialogue.*

Blackmail fu iniziato come film muto, ma a metà lavorazione la produzione decise di realizzarne una parte col sonoro. Hitchcock rispose con entusiasmo e usò il sonoro per quasi l'intero film, che fu alla fine distribuito sia muto che sonoro. Anny Ondra aveva già lavorato con successo con Hitchcock in *The Manxman* (*L'isola del peccato*, 1929) ma ora il suo accento marcato rappresentava un problema, come si evince anche da questo provino sonoro. La soluzione del regista – in un'epoca precedente la post-sincronizzazione – fu di far registrare le battute dall'attrice inglese Joan Barry sul labiale mimato dalla Ondra. Il provino rivela la notoria tecnica hitchcockiana di testare le attrici con un dialogo provocatorio e, nella fattispecie, alquanto ardito. – DAVID ROBINSON

*Blackmail was begun as a silent film, but partway through production the company decided to make a section with sound. Hitchcock responded by enthusiastically using sound for almost the entire picture, which was eventually released in both silent and sound versions. Anny Ondra had previously worked successfully with Hitchcock on *The Manxman*, but now her marked accent presented a problem, as this sound test shows. Hitchcock's solution – in an era before post-synching – was to have the English actress Joan Barry record the lines as Ondra mouthed them. The test exposes Hitchcock's notorious technique of testing actresses with challenging and in this case somewhat suggestive dialogue. – DAVID ROBINSON*



Die Unehelichen, 1926. (Deutsche Kinemathek)

Deutsche Kinemathek 50

Gli “ultimi” di Gerhard Lamprecht / *Gerhard Lamprecht: “Keen Eye, Gentle Heart”*

Gerhard Lamprecht (1897-1974), appassionato frequentatore di cinema e collezionista di film sin dall'infanzia, prese parte a quasi settanta film in qualità di attore, sceneggiatore e regista. Preferì avvalersi di un gruppo fisso di collaboratori tecnici; i suoi film nascevano nella coesione di un ambiente familiare. Si occupò di molti generi, ma fra tutti gli altri spiccano i film da lui dedicati a Berlino, che hanno trasportato nel cinema una versione più ampia della visione che di quel milieu (“Milljöh”) aveva Heinrich Zille, il quale appare persino in un breve cameo all'inizio di *Die Verrufenen* (I malfamati, 1925). Lamprecht era nato e cresciuto a Berlino e nei film ambientati nella città natale dipinge la classe operaia berlinese con sguardo acuto e partecipazione affettuosa. Un altro tratto distintivo di Lamprecht è l'attenzione per i bambini, che si esprime nella scelta dei soggetti e nello splendido rapporto di collaborazione da lui instaurato con gli attori bambini (l'esempio migliore è, nel 1931, la prima versione cinematografica di *Emil und die Detektive* di Erich Kästner).

Nonostante gli sconvolgimenti politici che dalla repubblica di Weimar, attraverso la dittatura nazionalsocialista, sfociarono infine, nel dopoguerra, nella formazione dei due Stati tedeschi di opposto orientamento, l'opera di Lamprecht ha mantenuto una sua continuità: egli non smise mai di produrre film e le sue opere furono sempre tipici prodotti della loro epoca. La sua visione del mondo non era tanto realistica, quanto piuttosto vicina al naturalismo del drammaturgo Gerhart Hauptmann. Fatta questa premessa, occorre aggiungere che tali termini non sono sempre stati usati in maniera coerente dai critici coevi.

La sofferenza umana è l'elemento fondamentale di molti film di Lamprecht: egli voleva indurre il pubblico a simpatizzare con i protagonisti delle sue opere e sperava di migliorare il mondo attraverso l'esperienza di una sofferenza condivisa (o almeno cercava di compiere un piccolo passo in quella direzione). Come lui stesso ebbe a dichiarare, a motivarlo erano “la curiosità e l'interesse umano”. Lamprecht proveniva da una famiglia protestante; suo padre era cappellano in un carcere. Come regista, incarnava lo stereotipo dell'artigiano ordinato e coscienzioso: non era un *auteur* nel moderno senso del termine. Quest'immagine, affermatasi già nella critica coeva, si è conservata per decenni sino a cristallizzarsi in un pregiudizio.

Lamprecht era innamorato delle “sensazioni” della vita quotidiana, che riscopriva in termini quasi etnografici nei suoi film. Evitava gli effetti cinematografici convenzionali, che tutt'al più talvolta si insinuavano inavvertiti nella sua opera. Girava i film quasi come un collezionista: spinto da un interesse documentario per il mondo, da un'ossessione, retrospettiva ma tuttavia contemporanea, che lo spingeva a guardare al futuro e dalla caparbietà con cui cercava di distillare l'essenza della realtà da un oggetto apparentemente banale o da uno sguardo gettato sulla mondana superficialità delle cose. Il regista Gerhard Lamprecht – e qui sta la sua sottovalutata tempra di autore – non era solo un osservatore interessato all'umanità, era un osservatore dotato di umanità.

A circa dieci anni di età, Gerhard Lamprecht aveva già iniziato a raccogliere un archivio cinematografico, che in seguito avrebbe definito la sua “Kinemathek”. Curò e catalogò il prezioso materiale, accingendosi a quest'opera culturale e filologica in un periodo in cui gli studi sul cinema – ancora privi di risorse e strumenti – dipendevano dalla testimonianza dei protagonisti della storia del cinema. Consapevolmente, egli limitò la sua collezione al cinema delle origini fino alla prima guerra mondiale, mentre giudicò meno urgente acquisire i film degli anni Venti, pur decisivi da un punto di vista stilistico, poiché questi ultimi erano spesso reperibili presso le case di produzione o di distribuzione o al Reichsfilmarchiv. Purtroppo, le copie standard a 35 mm e i negativi originali del suo archivio non sono sopravvissuti alla guerra; sono sopravvissute invece le copie invertibili 16 mm da lui fatte dal 1935 in poi. Nel 1962, lo Stato di Berlino ha acquisito la “Kinemathek Lamprecht”. La storia di questa collezione continua ancor oggi: da privata è diventata una risorsa pubblica, la Deutsche Kinemathek, che celebra quest'anno il suo cinquantenario.

ROLF AURICH, WOLFGANG JACOBSEN

Gerhard Lamprecht (1897-1974), a passionate filmgoer and film collector from boyhood onwards, participated in nearly 70 films, in the capacities of actor, screenwriter, and director. He preferred a fixed team of technical collaborators; his films were created in a cohesive familial environment. He dealt in many genres, but it is his films of Berlin that rise above the others, bringing to the cinema an expanded version of Heinrich Zille's view of the milieu (“Milljöh”). Zille even appeared in a small cameo at the beginning of Die Verrufenen (The Outcasts, 1925). Lamprecht was born and raised in Berlin, and his films set in his native city show a keen eye and gentle heart for its working class. Another trademark is his concern for children, expressed in his choice of subjects and wonderful collaboration with child actors, which reached its peak in 1931 with the first film version of Erich Kästner's Emil und die Detektive.

Despite the political changes that led from the Weimar Republic to the National Socialist dictatorship and to the two differently oriented post-war German states, Lamprecht's work retained its continuity. He went on filming, and his films were always of their time. His worldview was not so much realistic, but rather tended more towards the naturalism of the dramatist Gerhart Hauptmann. That said, these terms were not always consistently used by contemporary critics.

Human suffering is the focus of many of Lamprecht's films; he intended his audiences to sympathize with his protagonists, and to make the world better through jointly experienced suffering, or at least to give a little push in that direction. “Curiosity and human interest” were what motivated him, Lamprecht once said. He came from

a Protestant household; his father was a prison clergyman. As a director, he was a stereotypically conscientious and clean film craftsman, not an auteur in the modern sense of the term. This image of him was already prevalent in contemporary criticism, and it was maintained for decades, until it had solidified into a preconception. Lamprecht was fixated upon the “sensations” of everyday life, which he traced in almost ethnographic terms in his films. He avoided conventional cinematic effects; at most, they would sometimes slip in. He made films almost like a collector – driven by a documentary interest in the world and a retrospective but nonetheless contemporary obsession with looking ahead, and an insistence in finding a true observation of the essence of reality in an apparently trivial object or a glance at the mundane. The director Gerhard Lamprecht – and herein lies his underestimated auteurship – was not only an observer interested in humanity, he was an observer endowed with humanity.

By the time he was about 10 years old, Gerhard Lamprecht had already begun to build up a film archive, which he later called his “Kinemathek”. He cultivated and indexed his precious material, a scholarly pursuit in which he engaged at a time when resources for film studies did not yet exist, and the discourse was determined by contemporary witnesses of film history. He consciously limited his collection to early cinema up to World War I, while the acquisition of the stylistically decisive films of the 1920s seemed less urgent to him, these often being found in the archives of production or distribution companies, or the Reichsfilmarchiv. His 35mm standard film prints and original negatives alas did not survive the war. What did survive, however, were the 16mm reversal prints he had had made from 1935 onwards. In 1962, the State of Berlin acquired the “Kinemathek Lamprecht”. The history of this once private collection continues to this day, as a publicly available resource, the Deutsche Kinemathek, which celebrates its 50th anniversary this year. – ROLF AURICH, WOLFGANG JACOBSEN

Tutti i film saranno disponibili su dvd. / All titles will be available on DVD.

Distribuzione nelle sale europee digitalizzate / Digital Cinema Distribution for EU: Europe's Finest (contatto/contact: elke.bludau@finest-film.com).

DIE VERRUFENEN (DER FÜNFTEN STAND) (The Slums of Berlin) [I malfamati (Il quinto livello) / The Outcasts (The Fifth Estate)] (Gerhard Lamprecht-Produktion der National-Film AG, Berlin, DE 1925)

Regia/dir: Gerhard Lamprecht; *scen:* Gerhard Lamprecht, Luise Heilborn-Körbitz; *f./ph:* Karl Hasselmann; *scg./des:* Otto Moldenhauer; *cast:* Bernhard Goetzke (Robert Kramer), Aud Egede Nissen (Emma), Arthur Bergen (Gustav), Mady Christians (Regine Lossen), Eduard Rothauser (Rottmann), Frida Richard (Frau Heinicke), Paul Bildt (padre di/father of Robert), Rudolf Biebrach (mercante di bestiame/livestock trader), Margarete Kupfer (governante/housekeeper), Robert Garrison (sarto/tailor), Maria Forescu (sua moglie/his wife), Max Maximilian (straccivendolo/rag seller); DCP (da/from 35mm), 113' (trascritto a/transferred at 18 fps); *fonte copia/print source:* Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin.

Didascalie in tedesco / German intertitles.

“L'ingegnere Robert Kramer, uscito di prigione, non riesce a reinserirsi nella vita civile. Il padre lo caccia di casa, la fidanzata lo ha abbandonato e si è sposata con un altro. Robert non trova lavoro e sprofonda in un degrado sempre più squallido. Approda infine in un ospizio per vagabondi, ove medita di togliersi la vita, ma viene salvato dalla prostituta Emma. Si rifugia presso di lei e inizia anche a lavorare: cuce sacchi, come faceva in prigione, e poi aiuta un vecchio fotografo. Ma all'improvviso Robert ed Emma sono strappati l'uno dalle braccia dell'altra. Il fratello di lei, uno sciagurato ex compagno di carcere di Robert, macchiatosi di un nuovo crimine in cui ha coinvolto la sorella, è costretto a fuggire e trascina Emma con sé. Robert riesce a ricostruirsi una carriera in un'industria e assurge a una posizione dirigenziale fuori Berlino. Al suo ritorno, apprende che Emma è in fin di vita. Si precipita da lei, dalla donna cui deve tutto e di cui è stato l'unico vero amore.

Emma spira fra le sue braccia”.

Questa è la sintesi che Gerhard Lamprecht compilò per il film *Die Verrufenen* (I malfamati), da lui realizzato nel 1925. Il testo compare su una delle centinaia di schede con cui egli intendeva documentare e facilitare l'accesso alla sua collezione di film, che comprendeva anche le sue pellicole oltre a quelle che aveva raccolto. Lamprecht annotava tutte le informazioni rilevanti – compresi il produttore, la lunghezza dei rulli, le date dei visti di censura, il laboratorio o i titoli esteri – in una calligrafia nitida, ammirabile e quasi priva di errori. In un'intervista curata nel 1965 dall'ex conservatore della Deutsche Kinemathek, Gero Gandert, Lamprecht spiega che la trama del film è ispirata ai personaggi e alle opere dell'artista Heinrich Zille (1868-1929) – soprattutto per quanto riguarda il personaggio di un certo “Paule”, il quale, dopo aver visto il film, si lamentò con Zille che “la sua vita era stata raccontata in maniera così precisa” che ora “tutti sapevano di chi si trattava, e questo lo avrebbe danneggiato moltissimo”.

La lavorazione del film, avviata e promossa da Adolf Heilborn, medico, autore di testi di divulgazione scientifica e amico personale di Zille, oltre che fratello di Luise Heilborn-Körbitz che aveva collaborato alla sceneggiatura con Lamprecht, stentò a mettersi in moto. Sia Erich Pommer della Decla che i produttori della Gloria avevano già rifiutato il materiale che giudicavano poco adatto ai gusti del pubblico. Alla fine spuntò un alleato nella persona di Franz Vogel, che Lamprecht aveva conosciuto alla Eiko-Film e nel 1925 lavorava come produttore presso la National-Film. Gli autori intendevano offrire un ritratto realistico della vita, all'interno della trama di un lungometraggio a soggetto. Lamprecht e il suo direttore di produzione, Ernst Körner, andarono alla ricerca di comparse nella zona della Schlesischer Bahnhof (che dal 1998 ha riassunto il nome di Ostbahnhof). L'“esame fisico” dei

candidati ai ruoli minori avvenne, narra Lamprecht, in una taverna gestita da un appassionato di cinema. Quando Gandert gli chiede se *Die Verrufenen* sia un film di critica sociale, il regista osserva che all'epoca l'espressione non era di uso corrente: "Per quei tempi, il film era così audace che nessuno pensava che potesse superare la censura." Lamprecht non ritiene che il lieto fine indebolisse la tagliente denuncia del film, anzi esso era "intriso di una verità quasi documentaria".

Il successo internazionale del film, che circolò negli Stati Uniti con il titolo *The Slums of Berlin* e in Francia come *Les deshérités de la vie*, fu dovuto essenzialmente all'"umanità" dell'opera. Le recensioni coeve furono in larga misura entusiastiche. Solo Otto Steinicke, sul giornale comunista *Die Rote Fahne* (Bandiera rossa), formulò prevedibili critiche deplorando il "disordinato Milljöh (milieu)", mentre Werner Bonwitt sul diffuso *B.Z. Am Mittag* elogio la regia per aver evitato tutto ciò che "non era autentico", e sul liberale *Berliner Tageblatt* Erich Burger scrisse che Lamprecht aveva "colto con occhio sicuro le differenze fra gli individui", manifestando tuttavia perplessità per l'accentuazione di certe scene, che turbavano "l'unità della composizione pittorica". Sul *Berliner Volks-Zeitung*, il critico Fränze Dyck-Schnitzer conferì all'opera di Lamprecht la palma di "secondo film sociale", dopo *Der letzte Mann* di Murnau; riallacciandosi al titolo di Murnau, Dyck-Schnitzer scorgeva nella pellicola di Lamprecht "un'opera d'arte che racconta senza abbellire ma anche senza ripugnare la storia della piccola gente, degli 'ultimi' per così dire. È una storia narrata con amore e comprensione, con tenerezza e indulgenza anche per gli aspetti grotteschi di questa condizione. È un'opera ricca di grande compassione umana". – ROLF AURICH, WOLFGANG JACOBSEN

"The engineer Robert Kramer, released from prison, cannot find his way back to civilian life. His father casts him out, his bride has broken up with him and married another. There is no work. Descending ever deeper, he lands in a shelter for the homeless, and wants to end his life, but is held back by Emma, a streetwalker. He finds refuge with her; here he also works, sewing sacks, as he had learned in prison. Then he helps an old photographer. But Robert and Emma are suddenly torn apart. Emma's brother, a ne'er-do-well who had been in prison with Robert, has to flee because of a new crime in which he has involved his sister, taking Emma with him. Robert succeeds in working his way up again in a factory, until he has a managerial position outside Berlin. When he returns, he learns that Emma is dying. He hurries to her, to whom he owes so much, he, the only one she ever really loved. She dies in his arms."

*This was Gerhard Lamprecht's summary of his film *Die Verrufenen* (The Outcasts), made in 1925. The text is on one of hundreds of index cards, with which he both documented and facilitated access to his film collection – which included his own films, as well as those he had collected. All important information, including the film's producer, length of reels, censorship dates, laboratory, or foreign title, was entered by Lamprecht in impressively legible handwriting, almost completely free from error. In a 1965 interview conducted by the*

Deutsche Kinemathek's former curator, Gero Gandert, Lamprecht explained that the plot of the film had been inspired by the characters and stories of the artist Heinrich Zille (1858-1929) – especially the character of a certain "Paule", who, after he had seen the film, complained to Zille that "his life had been so precisely recounted" that "the whole world knew" now "who was meant, and it would damage him greatly".

*The production of the film, initiated and promoted by Adolf Heilborn, a doctor, popular science author, and personal friend of Zille, as well as the brother of Lamprecht's screenwriting collaborator Luise Heilborn-Körbitz, was difficult to get started. Both Erich Pommer of Decla and the producers at Gloria had already rejected the material as unpopular. Eventually an ally was found in Franz Vogel, with whom Lamprecht had been acquainted at Eiko-Film, and who in 1925 was a producer for National-Film. The authors' intention was to depict life realistically within a feature-film plot. Lamprecht and his production manager Ernst Körner looked for extras in the area of Schlesischer Bahnhof (since 1998 once more known as Ostbahnhof). The "physical examinations" of those who were candidates for small parts took place, according to Lamprecht, in a pub run by a film fan. Asked by Gandert whether *Die Verrufenen* was a film of social criticism, the director resisted, noting that this expression was not current back then: "For those days, the film was so daring that nobody believed it would get past the censor." Nor did Lamprecht accept the claim that a happy ending had blunted the sharpness of the film's criticism, saying instead that the film had "an almost documentary truth to it".*

*The international success of the film, which was shown in the United States as *The Slums of Berlin* and in France under the title *Les Deshérités de la vie*, rested upon its "humanity". Contemporary reviews were largely enthusiastic. Though Otto Steinicke in the Communist paper *Die Rote Fahne* (The Red Flag) complained as expected about the "messed-up Milljöh" (milieu), Werner Bonwitt in the widely-read *B.Z. Am Mittag* praised the direction for avoiding everything "inauthentic", and in the liberal *Berliner Tageblatt* Erich Burger wrote that Lamprecht had "a sure eye for the contrasting shadings of the different types", but questioned the broad playing of some scenes, which disturbed "the unity of the pictorial composition". In the *Berliner Volks-Zeitung*, the critic Fränze Dyck-Schnitzer ennobled Lamprecht's work as the "second social film", after Murnau's *Der letzte Mann*; in a reference to Murnau's title, she saw in Lamprecht's film "a visual work that, without prettifying, but also without disgusting, tells the story of the little people, the 'last people', so to speak. Told with love and understanding, with tenderness and a forgiving look also at the ridiculousness of this condition. This work contains great human compassion." – ROLF AURICH, WOLFGANG JACOBSEN*

DIE UNEHELICHEN (Children of No Importance) [Gli illegittimi / Illegitimate Children] (Gerhard Lamprecht-Produktion der National-Film AG, Berlin, DE 1926)
Regia/dir: Gerhard Lamprecht; scen: Gerhard Lamprecht, Luise

Heilborn-Körbitz; *f./ph.*: Karl Hasselmann; *scg./des.*: Otto Moldenhauer; *cast.*: Ralph Ludwig (Peter), Margot Misch (Lotte), Fee Wachsmuth (Frieda), Bernhard Goetzke (battelliere/Skipper Lorenz), Hermine Sterler (Frau Berndt), Max Maximilian (Zielke), Margarete Kupfer (Frau Zielke), Elsa Wagner (Frau Martens), Eduard Rothauer (sarto/tailor Martens), Paul Bildt (mugnaio/miller), Käte Haack (sua moglie/miller's wife); 35mm, 1961 m., 95' (18 fps); *fonte copia/print source*: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin.

Didascalie in tedesco / *German intertitles.*

L'interesse di Lamprecht per i bambini si può cogliere con chiarezza in molti suoi film. *Die Unehelichen* (Gli illegittimi), realizzato nel 1926, si basa su una relazione ufficiale dell'Associazione per la protezione dei bambini dallo sfruttamento e dagli abusi. La documentazione dell'assistenza sociale testimonia della sensibilità con cui Lamprecht trattava i suoi piccoli attori, e della delicatezza con cui evitava di sovraccaricarli di lavoro e di responsabilità, rispettando invece la loro serietà infantile. "Quel che riesce a ottenere dai bambini è inaudito", scriveva entusiasta Heinz Michaelis sul giornale di sinistra *Die Welt am Abend*, per proseguire così: "Mai, neppure in America, il paese degli attori bambini, un regista cinematografico è riuscito a immergersi con trasporto così affettuoso nella psiche dei bambini e a trarne creazioni così ricche di affetto. Questi bambini si muovono con tale naturalezza che si può veramente parlare di trasfigurazione, ossia del processo psicologico in cui l'attore viene completamente posseduto dal personaggio che interpreta: uno stato di grazia di cui godono solo le persone più ingenuie o più sensibili e che al cinema finora abbiamo visto risaltare con la massima efficacia in Jackie Coogan e Asta Nielsen."

Anche per questo film disponiamo di una sintesi stilata all'epoca dal regista: "Tre bambini, figli illegittimi, Frieda (4 anni), Lotte (6 anni) e Peter (13 anni), sono stati affidati a una coppia di nome Zielke. Il marito, un famigerato ubriacone, maltratta i piccoli, mentre la moglie li sfrutta. Quando interviene la polizia, è ormai troppo tardi: Lotte è stata stroncata da una grave forma di influenza. Frieda viene condotta presso la famiglia di un mugnaio, dove la attende una sorte più lieta, e Peter viene adottato da una donna che ne ha pietà e se ne prende cura. Ma un giorno il padre del ragazzo, che non si era mai interessato di lui, ricompare: è un battelliere, che ora ha bisogno di un giovane aiutante. Non è la durezza del lavoro che spinge Peter a fuggire, ma la paura che, sotto l'influsso dell'alcol, il padre possa trasformarsi in un altro Zielke. La polizia si mette sulle tracce di Peter, ma è la sua benefattrice che sente il dovere di riconsegnare il ragazzo al duro genitore. Solo quando Peter, disperato, si getta in acqua, il padre comprende di non poterlo trattenerne e rende la libertà al figliolo dopo il salvataggio".

Può sembrare un ingenuo polpettone, eppure si tratta di temi e atmosfere assai vicini alla sensibilità del regista. Lamprecht raccontò a Gero Gandert di essersi imbattuto in questo materiale perché la casa di sua madre – e soprattutto la cucina – era sempre gremita di bambini. La famiglia abitava in Schönhauser Allee, in un tipico rione berlinese, e i bambini avevano sempre fame. D'altronde, i suoi genitori

gli avevano insegnato "assai presto che la vita non è quella descritta nei libri per bambini": "Ho imparato così a conoscere la realtà; i miei genitori, che erano persone piene di buon senso, soprattutto mia madre, hanno risposto molto presto alle mie domande. Se leggevo racconti o romanzi in cui a trionfava il Male, non il Bene, mi dicevano: 'Sì, è la vita, bisogna abituarcisi. Il Bene non sempre viene premiato.' Queste parole si sono subito impresse dentro di me." Lamprecht comincia a guardare le cose con più attenzione, diventando, come lui stesso diceva, "chiarouidente". Provava compassione per coloro "che si ammazzano di fatica eppure non riuscivano a farcela, come invece raccontavano i libri per l'infanzia. Un mondo nuovo si è interposto come uno schermo fra il bambino che ero e il mondo che m'immaginavo". Egli avrebbe poi trasposto nella sua vita e nei suoi film quest'esperienza della prima infanzia.

"Nei miei film, questo mondo infantile è tornato spesso alla luce e allora sono stato felice di poter far sentire un minimo di giustizia compensativa." In tal modo, i film diventavano per Lamprecht un correttivo sociale, un mezzo per "denunciare i mali della società del nostro tempo", come scrisse un critico di *Montag*, l'edizione del lunedì dell'organo nazionale *Berliner Lokal-Anzeiger*. O per lo meno questa era l'idea che Lamprecht s'era fatta. Siegfried Bernfeld, psicanalista e riformatore del sistema educativo, uno dei fondatori della moderna ricerca sull'infanzia, discusse del film sulla rivista culturale *Das Tagebuch*, analizzandone il messaggio e gli effetti. A suo avviso, il film non propone altro che una frattura tra realtà e cinema: si tratta di "un intrattenimento commovente" che "sfrutta le disgrazie di alcuni bambini per strappare lacrime senza impegno, ossia lacrime estetiche". Il film non fa che propagandare la "perniciosa illusione della pedagogia basata sull'assistenza sociale all'infanzia". I bambini da dare in affidamento hanno bisogno di genitori affidatari adeguati; correggendo la situazione giuridica sarebbe anche possibile alleviare la piaga sociale. Tuttavia, continua Bernfeld "il numero di questi bambini è così spaventosamente alto che sarebbe impossibile affidarli tutti a genitori adatti". Ecco perché "sarebbe più utile vedere la desolante realtà così com'è, senza messinscena". Si tratta di una diversa visione del mondo, che coincide con l'opinione espressa dal critico Alfréd Kemény sul giornale comunista *Die Rote Fahne*, il quale denunciava "il carattere falsamente caritatevole del film" ed è all'origine delle discrepanze con cui vengono ancora percepiti i film di Lamprecht. Il regista ne era consapevole. Rispondendo a un'osservazione del suo intervistatore Gandert, ammetteva di non essere mai stato "una persona socialmente critica". Col senno di poi, avrebbe aggiunto "purtroppo". D'altra parte, egli realizzava i suoi film secondo la sua natura, "senza passare forzatamente per uno che attacca la società".

ROLF AURICH, WOLFGANG JACOBSEN

Lamprecht's concern for children can be seen and understood in many of his films. Die Unehelichen (Illegitimate Children), produced in 1926, is based on an official report of the Association for the Protection of Children against Exploitation and Abuse. Welfare documentation

shows how sensitively Lamprecht approached his young actors, and how he was able to avoid overburdening them, instead respecting their childish seriousness. “It’s unheard-of, what he gets out of the children,” enthused Heinz Michaelis in the left-wing *Die Welt am Abend*, continuing: “Never, not even in America, the land of child stars, has a film director immersed himself so lovingly in the psyche of the child and created so lovingly from it. These children move with such naturalness that one can here speak of a transfiguration, that psychological process in which the actor is completely possessed by the figure being played, a grace that can belong only to the most naïve or to the most sensitive people, and which one has seen so far in films to the greatest effect in Jackie Coogan and Asta Nielsen.”

For this film, too, we have a contemporary summary of its content by the director: “Three illegitimate children, 4-year-old Frieda, 6-year-old Lotte, and 13-year-old Peter, are in foster care with a couple named Zielke. Zielke, a notorious drinker, maltreats the children; his wife exploits them. When the police step in, it is too late. Lotte has succumbed to a heavy cold. Frieda is taken to a miller’s family, where she will have it good, and Peter is adopted by a woman who takes pity on him. One day his father, who had never concerned himself with him, shows up – a bargeman who can now use a young worker. It is not the hard work which causes Peter to flee, but the fear that, under the influence of alcohol, his father will turn into another Zielke. Peter is sought by the police, but is brought back by his benefactress. She must deliver him to his tough father. Only when Peter’s desperation sends him into the water does the bargeman realize that he cannot keep him and he lets the rescued child go.”

This may read like naïve pulp fiction, and yet it was very near to the director’s heart. Lamprecht told Gero Gandert that he came upon the material because his mother’s house, and especially her kitchen, was always full of little children. The family lived on Schönhauser Allee, in a typical Berlin neighbourhood, and the children were always hungry. Apart from that, he learned from his parents “very early on, that life is not the way one read about it in children’s books. Rather, I learned to know realism, and my clever parents, especially my mother, gave me answers about this early on. If I read stories or novels in which the bad, rather than the good, won, then I was told, yes, that’s what life is like, one has to get used to it. Good is not always rewarded – and that left its mark already very early.” He started looking at things more closely; he became, as he said “clairaudient”. He felt sorry for people “who flogged themselves to death and still had no success, like it said in the children’s books. A new world ... intruded into the world I had painted for myself as a child.” And he extended this early childhood experience into his later life and his films.

“Often, in my films, this children’s world still came through, and I then was happy to do what I could in order to feel something like compensatory justice.” In this way, films became for Lamprecht a social corrective, a means “of exposing the social damages of our age”, as a critic of Montag, the Monday edition of the national Berliner Lokal-Anzeiger, put it. At least that’s what Lamprecht may have thought.

The education reformer and psychoanalyst Siegfried Bernfeld, one of the founders of modern research into youth, took on the film in the cultural periodical *Das Tagebuch* and examined its factual statements and their effects. Bernfeld claimed to have found nothing but a gulf between reality and film, stating that it was “a moving entertainment” that “extorts tears without obligation, that is, aesthetic tears, from the misfortune of a few children”. The film campaigns for “the pernicious illusion of education for youth welfare”. Foster children should stay with good foster parents; correcting the legal situation would also ameliorate the social grievance.

However, Bernfeld continued, “The numbers of these children are so frighteningly great that it would never be possible to allocate all of them to good parents.” Therefore, “To see the truth in its bleakness without direction – that is essential.” This is a different view of the world, quite in accord with the opinion of the critic Alfréd Keményi in the Communist newspaper *Die Rote Fahne* (*The Red Flag*), who spoke of the “essentially mistaken welfare character of the film”, and it marks the discrepancy in the perceptions of Lamprecht’s films that persists to this day. With which they must cope. The director himself sensed this. In response to a reservation in this matter expressed by his interviewer Gandert, Lamprecht admitted he was never “a socially critical person”; this he would have to deem “unfortunate”. On the other hand, he made his films “the way I really was, and didn’t force myself in order to get the effect: Aha, he’s attacking society.”

ROLF AURICH, WOLFGANG JACOBSEN

MENSCHEN UNTEREINANDER [Esseri umani uno sotto l'altro / People among Each Other] (Gerhard Lamprecht-Produktion der National-Film AG, Berlin, DE 1926)

Regia/dir.: Gerhard Lamprecht; *scen.*: Luise Heilborn-Körbitz, Gerhard Lamprecht, Eduard Rothauser; *f./ph.*: Karl Hasselmann; *scg./des.*: Otto Moldenhauer; *cast.*: Alfred Abel (Helmut Köhler), Aud Egede-Nissen (Gertrud Köhler, sua moglie/his wife), Eduard Rothauser (Rudloff, il gioielliere/jeweller), Renate Brausewetter (sua figlia/Rudloff's daughter), Berthold Reissig (Lippert, il venditore di palloncini/balloon-seller), Paul Bildt (Ritter), Elsa Wagner (Frau Ritter), Max Maximilian (Kaminski, il portiere/porter), Margarete Kupfer (Ria Ricarda Roda), Olga Limburg (Helene Ipanova); DCP, 119' (*trascritto a/transferred* at 18 fps); *fonte copia/print source*: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin.

Didascalie in tedesco / *German intertitles*.

Questo DCP (2K) è un restauro digitale basato su una copia 16mm della Deutsche Kinemathek ricavata nel 1935 dal negativo nitrato originale. / *The DCP (2K) being shown is a digitally restored version based on a 16mm print from the Deutsche Kinemathek that was made in 1935 from the original nitrate negative.*

La trama di *Menschen untereinander* è generata da una struttura, un palazzo di appartamenti a Berlino: le persone che vi abitano ci vengono presentate attraverso l'elenco degli inquilini. Con una dissolvenza,

passiamo a due donne che commentano l'elenco. La vicenda si dipana sulla scia dei loro pettegolezzi: una delle due racconta all'altra quello che sa di ciascun affittuario. *Zu ebener Erde und Erster Stock* (Pianterreno e primo piano) è il titolo di una commedia scritta nel 1835 dal popolare autore austriaco Johann Nestroy (1801-1862), nella cui concezione drammaturgica si scorgono chiari paralleli con il film di Lamprecht. Articolato per episodi e per temi, il film cerca – come il lavoro di Nestroy – di cogliere il contrasto tra gli ambienti che stanno agli estremi opposti della vita sociale: mentre su un piano si svolge un banchetto, in un altro si soffre la fame.

Questo è il quadro offerto da Nestroy; il film di Lamprecht organizza la vicenda in modo analogo, ma rovesciandone la stratificazione. Per Lamprecht e per la sua sceneggiatrice Luise Heilborn-Körbitz, i più poveri non abitano le cantine, ma le soffitte. All'insegnante di pianoforte che paga l'affitto con i sudati e magri guadagni, la proprietaria, spalmando abbondante burro sul pane, addita la massima incorniciata sul muro: "I risparmi di adesso potranno tornare utili nel momento del bisogno." L'insegnante ha perso i suoi soldi in seguito all'inflazione selvaggia che aveva travolto la società tedesca negli anni Venti. Nestroy mette in scena la stessa situazione al contrario, nella forma di un'utopia sociale: in cantina, i più miseri tra i miseri sognano che se i ricchi non invitassero sempre altri ricchi, "ma la povera gente, allora tutti avrebbero abbastanza da mangiare".

Questa rigida dicotomia viene scardinata dai sentimenti: dall'amore, dalla felicità, dalle delusioni. La felicità è imprevedibile; quasi un secolo separa l'opera di Nestroy da quella di Lamprecht, ma gli anni non hanno incrinato questa consapevolezza. I critici hanno riproverato a Lamprecht un sentimentalismo di angusto respiro; tuttavia, vi sono fondati motivi per introdurre una distinzione. Nel film del 1925 *Die Verrufenen* (I malfamati), Lamprecht e la sua sceneggiatrice si limitano a descrivere un unico milieu e compongono una meditazione sulle vite del "quinto livello". Questo vincolo non c'è più a tenere unita la gente. Il risultato è la libertà, e insieme la disarticolazione: dall'accumularsi di circostanze e di coincidenze si forma un agglomerato di vite umane. Quattro gradini davanti al portone d'ingresso, quattro gradini sul retro.

Come osserva il critico Hans Feld: "Finalmente una mano viene chiamata a strappare le pagine della *Biblia pauperum*: la vita." Un episodio narra il destino di una donna che partorisce un bambino mentre si trova in prigione. Le madri, e anche i padri, che non possono stare con i propri figli rappresentano un tema ricorrente nei film di Lamprecht. In *Die Unehlichen* (Gli illegittimi, 1926) egli affronta un altro aspetto di questa piaga sociale. *Menschen untereinander*: nomi, destini, atteggiamenti, tipi, inclinazioni, a disegnare un incisivo milieu. Il film mostra questi personaggi e i loro atteggiamenti in maniera molto tangibile e realistica. Che la sua creatura non possa stare con lei, ma venga portata via, fa quasi impazzire la donna ...

Tutto si svolge sullo sfondo dell'inflazione che ha flagellato la Germania negli anni immediatamente successivi alla prima guerra mondiale. Per esempio, la proprietaria del palazzo, una giovane vedova, apprende

in banca che tutti i suoi averi sono stati ritirati dal fidanzato. Ella è dunque rimasta vittima di un imbroglione. Si precipita a sua volta alla banca in cui egli dovrebbe essere titolare di un conto. Ciascuno insegue il denaro dell'altro. La cinepresa riprende unicamente i piedi di lei che corre precipitosamente superando file di case, sfocate e confuse per il movimento. Una messinscena travolgente, in cui l'avidità di denaro è equiparata al terrore di perderlo per mezzo di una "logica visiva": una spirale diabolica resa in poche inquadrature.

Un altro episodio è dedicato alla vita di una signora che, nel palazzo, gestisce una casa d'appuntamenti dove uomini e donne si incontrano senza troppe cerimonie. Com'è ovvio, il denaro cambia di mano; un probabile cliente, pudibondo e inibito, disegna con piccoli gesti la donna dei suoi sogni. È solo una breve scena, che viene però osservata con estrema attenzione. Ne scaturisce il ritratto di una grande città, concentrata sotto un unico tetto. Lamprecht riesce a trasmettere la contemporaneità di ogni evento; il montaggio è semplice ma efficace. Il risultato finale è un parallelismo della coesistenza in cui si rispecchia un complesso intreccio di stati emotivi: bontà e malvagità, tenerezza e malizia. – WOLFGANG JACOBSEN (dal suo libro *Zeit und Welt: Gerhard Lamprecht und seine Filme*, Monaco, Edition Text + Kritik, 2013)

The story of Menschen untereinander (People among Each Other) is engendered by a structure, a Berlin apartment building whose inhabitants are introduced by the house directory, listing the tenants' names. A dissolve leads to two women who comment on the listing. The exposition is based on gossip: one tells the other what she knows about each tenant. Zu ebener Erde und erster Stock (To the Ground Floor and the First Floor) is the title of an 1835 comedy by the popular Austrian playwright Johann Nestroy (1801-1862). In its dramaturgical concept one can readily draw definite parallels with Lamprecht's film. Constructed episodically and thematically, it seeks, as was the case with Nestroy, a contemporaneous contrast between spheres of social life at opposite extremes. While a festive meal takes place on one floor, there is starvation on another.

That is how it is portrayed by Nestroy, and that is also how Lamprecht's film organizes it, only the stratification is reversed. For Lamprecht and his screenwriter Luise Heilborn-Körbitz, the poorest dwell not in the cellar, but in the attic. As the piano teacher pays his hard-earned rent and the landlady spreads butter thickly on her bread, she answers his lingering by pointing out the proverb on the wall: Save now, that you may have in time of need. The piano teacher has lost his fortune in the rampant inflation that engulfed German society in the 1920s. Nestroy brought such a situation to the stage in reverse, in the form of a social utopia, as the poorest of the poor in the cellar dream that if the rich didn't always invite rich people over, "but poor people, then everyone would have enough to eat".

This rigid dichotomy becomes unhinged through feelings, love and happiness and their disappointments. Happiness is unpredictable. Almost a century lies between the works of Nestroy and Lamprecht, but the years had not altered this recognition. Lamprecht's critics

charged him with pettiness, along with sentimentality. But one distinction could be demonstrated. In his 1925 film *Die Verrufenen* (*The Outcasts*), Lamprecht and his screenwriter were still confined to one milieu, and wrote a meditation on the lives of the “fifth estate”. This bond no longer holds people together. Freedom results, but so does disjointedness – through an accumulation of circumstances and simultaneities a conglomerate of human life arises. Four steps at the front of the house, four steps at the rear.

The critic Hans Feld remarked: “Finally a hand is summoned to strip the pages from the *Biblia pauperum*: life.” One episode presents the fate of a woman who has a child while in prison. A standard theme in Lamprecht’s films is mothers, and also fathers, who cannot be with their children. In *Die Unehelichen* (*Illegitimate Children*, 1926) he deals with a further aspect of this social affliction. *Menschen untereinander*, “People among each other” – these are names, destinies, mannerisms, types, attitudes. Here is an incisive milieu. The film shows these individuals and their mannerisms quite tangibly and very graphically. That the child may not remain with the woman, but is taken away from her, almost drives her insane ...

Everything takes place against the backdrop of the post-World War I inflation period. For example, the owner of the building, a young widow, learns at the bank that her fiancé has withdrawn her assets. She has been taken in by a swindler. So she rushes to the bank at which, so she believes, he has an account. Each chases the other’s money. The camera films only her feet, storming forward in a fast run; rows of houses, cut into the run, race past her, out of focus and blurred by the movement. A rousing staging, in which the lust for money is paired with the fear of its loss through a “visual logic”. A diabolical loop, captured in just a few shots.

Another episode is devoted to the life of a madam who runs a casual salon in the house, where men and women can unceremoniously meet. Naturally, money changes hands. One prospective client, prurient and inhibited, delineates his dream woman with small gestures. It’s just an acting vignette, but Lamprecht observes it very precisely. Thus emerges a picture of the big city, all under one roof. Lamprecht succeeds in transmitting the synchronicity of every event. The editing is simple but effective. A parallelism of coexistence results – and with it an interlocking complex of emotional states: goodness and wickedness, tenderness and malice. – WOLFGANG JACOBSEN, from his book *Zeit und Welt – Gerhard Lamprecht und seine Filme* (Munich: edition text + kritik, 2013)

UNTER DER LATERNE (Under the Lantern) [Sotto il lampione] (Gerhard Lamprecht-Produktion der National-Film AG, Berlin, DE 1928)

Regia/dir: Gerhard Lamprecht; *scen:* Gerhard Lamprecht, Luise Heilborn-Körbitz; *f./ph:* Karl Hasselmann; *scg./des:* Otto Moldenhauer; *cast:* Lissy Arna (Else Riedel), Gerhard Dammann (suo padre/her father), Mathias Wieman (Hans Grothe), Paul Heidemann (Max Thiele), Hubert von Meyerinck (Nevin), Carla Bartheel (Zora), Max

Maximilian (Louis), Käte Haack (la tenutaria/the Madam), Hilda Schewior (Frieda), Sybil Morel (la vecchia/the Old One); DCP, 129' (trascritto a/transferred at 22 fps); fonte copia/print source: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin.

Didascalie in tedesco / German intertitles.

Questo DCP (2K) è un restauro digitale basato su un controtipo negativo ricavato dalla Deutsche Kinemathek da una copia nitrato della George Eastman House. Sono state reinserite le didascalie originali tedesche tratte da una copia 16mm della Deutsche Kinemathek. / *The DCP (2K) being shown is a digitally restored version based on a 35mm dupe negative from the Bundesarchiv-Filmarchiv of a nitrate print from George Eastman House. The original German intertitles were re-inserted from a 16mm print from the Deutsche Kinemathek.*

Chiusa fuori casa dall'autoritario padre, Else Riedel (Lissy Arna) si rifugia presso il fidanzato Hans. Le cose si complicano quando si innamora di lei Max, il compagno di stanza di Hans. Ma la faccenda si sistema e i tre rimangono amici e decidono di mettere su assieme un numero di varietà. Regna la miseria. Essi vogliono ascendere, ma come? Per Else uno spiraglio si apre quando nella sua vita compare l'agente teatrale Nevin. Nell'interpretazione di Hubert von Meyerinck, è un ribaldo viscido e untuoso, che trasuda una raffinatezza posticcia; il fruscio di una sciarpa di seta basta a far dimenticare il tempo passato dietro le sbarre. La sua astuzia sconfinata nella perfidia, ma egli non è privo di lati accattivanti; incarna anche un nuovo tipo umano: lo scroccone.

Il ruffiano si finge nobiluomo; per lui Else è una preda. Nevin non rappresenta il sentiero diritto e stretto, bensì quello tortuoso, che in questo film viene del resto dipinto come un'alternativa comprensibile, anche se in ultima analisi svantaggiosa. A teatro Nevin, altezoso e arrogante nel suo abito da sera, assiste al debutto sulle scene di Else, Hans e Max. Il trio esegue un numero equestre: gli uomini infilati in un costume da cavallo, uno nella testa e nelle zampe anteriori, l'altro nelle zampe posteriori, mentre Else, l'addestratrice, veste un tutù. Nevin ha occhi solo per Else; vuole portarsela a letto a tutti i costi, ma a questo scopo deve prima liberarsi della sua vecchia fidanzata.

La cinepresa riprende il numero sul palcoscenico, inquadrando la buca dell'orchestra dall'alto, mostra i macchinisti che se la spassano e segue in carrellata lo scalpiccio dei piedi degli spettatori delle prime file: pantaloni maschili e gambe femminili avvolte in calze di seta. Ora compare il sesso. Else riesce a sfuggire al primo tentativo di violenza. Ma può ascendere solo lasciandosi cadere. Non può sfuggire alle grinfie di Nevin. Una coincidenza li fa incontrare di nuovo. La biancheria intima è stesa ad asciugare; camiciola, mutandine e calze sono appese ordinatamente a un filo. La cinepresa scorre lenta lungo questa sequenza di promesse sessuali e immagini di desiderio maschile. Quel che accade fuori dall'inquadratura non viene mostrato, ma la scena non potrebbe essere più apertamente lasciva.

Alla fine Else diventa una prostituta. Dapprima si vende in un club. Qui l'abbordaggio è come un'esercitazione militare. Poi finisce sulla strada



Unter der Laterne, 1928. (Deutsche Kinemathek)

e tocca veramente il fondo. Dalla finestra della sua stanza la cinepresa spazia su un gasometro e una linea ferroviaria. In un paesaggio simile a questo Anna Karenina si getta sotto il treno, con un gesto che è insieme di rivalsa e di disperazione. Come osserva lo studioso Peter Gray, è dagli anni venti dell'Ottocento che la locomotiva rappresenta "un simbolo di potere e di vendetta", un "assassino operante in una cupa realtà" visto come un "idoneo meccanismo di retribuzione, un superego sociale che punisce le offese recate all'uomo e agli dei". Benché Else non si faccia travolgere da una locomotiva, il suo sguardo palesa il desiderio di una trasgressione delle frontiere verso il regno dell'Eros, ma non attraverso il ritorno nel retrobottega del sesso a pagamento. Non sarà così. Questa visione comprende anche la possibilità della redenzione attraverso la morte. Nella vita di Else e nel suo "teatro della libido" gli attributi maschili sono diventati i "giocatori favoriti" in un senso alquanto diverso. Altre prostitute la portano finalmente all'aperto. Ella vuole vedere la campagna un'ultima volta. Ora il film perde davvero la compostezza sociale. Else giace in strada; il suo sguardo si leva verso il lume di un lampione; segue una dissolvenza verso il sole, gli alberi e un mare di fiori: è il paradiso, non un campo arido. Uno stacco ci riporta al lampione e a Else, dai cui occhi svanisce la luce, mentre vicino impazza una festa. In maniera forse non del tutto consapevole, il regista e i suoi colleghi svolgono qui la funzione di archeologi dei sentimenti e giungono alla conclusione che da essi, in questa società, non nasce nulla di buono. – WOLFGANG JACOBSEN (adattamento dal suo libro *Zeit und Welt: Gerhard Lamprecht und seine Filme*, Monaco, Edition Text + Kritik, 2013)

Else Riedel (Lissy Arna), locked out by her authoritarian father, seeks refuge with her boyfriend Hans. Complications threaten when Hans's roommate Max falls in love with her, but the situation is resolved: the three remain friends, and decide to form a music hall act. They want to ascend, but how? A way out beckons when a theatrical agent named Nevin enters Else's life. He is played by Hubert von Meyerinck as a slick and oily villain, who oozes refinement; his experience behind bars is waved away with a silk scarf. He is cunning to the point of perfidiousness, but is not completely unsympathetic. He also embodies a new type – the scrounger.

Nevin represents not the straight and narrow, but the crooked path. In this film it is portrayed as an understandable alternative, even though it doesn't pay in the long run. At the music hall, lurking haughtily in his cutaway, he watches the début of the stage act of Else, Hans, and Max. The trio perform an equestrian number, the men in a horse costume,

one as the head, one as the hind end, she the trainer in a tutu. Nevin has eyes only for Else. He wants to go to bed with her. First he gets rid of his old girlfriend.

The camera captures the stage number, looking into the orchestra pit from above, shows the stagehands enjoying themselves, and travels along the stamping feet of the customers in the front row, male trousers and female calves in silk stockings. Now sex appears. Else can escape the first attempt at violation. But she can only ascend by descending. She cannot escape Nevin's clutches. A coincidence brings them together again. Lace underwear is laid out; blouse, panties, and hose are prettily draped on a line. The camera tracks slowly past this string of sexual promise and male imaginations of desire. What is happening outside the frame is not actually shown, but the staging could not be much more openly lascivious.

Else eventually ends up as a whore. At first she hires herself out as a bar girl in a club. There the chatting-up is like a military drill. Finally she walks the streets, and degenerates. From her room the camera's gaze goes out through the window, capturing a gas meter and a railway line. In such a setting Anna Karenina threw herself in front of a train, an act committed in a mixture of revenge and despair. As cultural historian Peter Gray has observed, since the 1820s the locomotive has been "a symbol for power and revenge", a "killer in sober reality" viewed as "suitable as an engine of retribution, a social superego punishing offenses against man and the gods".

Though Else is not caught and crushed by a locomotive, her gaze imagines her longing for a transgression of frontiers, into the realm of Eros, but not via a return to the backroom of sex for money. This is not to be realized; in this vision, a redemptive death is taken into account. Male attributes have become "favourite players" in quite a different way in her life, and in her "theatre of the libido". Other whores finally carry her outdoors. She wants to see the countryside just one more time.

*Now the film really does lose its social composure. Else lies in the street; her eyes look up towards the light of a streetlamp. A dissolve follows, to the sun, to trees, and to a sea of flowers. This is paradise. And this is no barren field. A cut brings us back to the lamplight, and Else. Her eyes lose their light. A party rages on nearby. The director and his colleagues, more unconsciously than consciously, act as archaeologists of feelings. And determine that in this society, no good comes of them. – WOLFGANG JACOBSEN (adapted from his book *Zeit und Welt – Gerhard Lamprecht und seine Filme*, Munich: edition text + kritik, 2013)*



Messico: la rivoluzione filmata / *Mexico: Records of Revolution*

Il patrimonio cinematografico del Messico è stato a lungo ritenuto praticamente perduto sia per i tragici incendi occorsi agli archivi che per il decadimento fisico della pellicola nel corso del tempo. Ora però, grazie al generoso sostegno da un lato di I.R.C.A. Spa - Gruppo Zoppas Industries e dall'altro dal governo messicano, è stato avviato un progetto a lungo termine con l'obiettivo di recuperare e restaurare tutti i film muti messicani ancora esistenti. Un primo passo è stato fatto con queste tre *compilations* che fanno rivivere la drammatica trasformazione del Messico tra il 1896 e la conclusione della rivoluzione messicana.

Il primo programma propone un ritratto del Messico alla fine dei 35 anni di dittatura del presidente Porfirio Díaz – un periodo noto come “Porfiriato”. Il secondo e il terzo programma permettono di seguire il complesso procedere della rivoluzione, che ha avuto inizio nel 1911 con il rovesciamento di Díaz e si è concluso nel 1920 con l'elezione di Álvaro Obregón. Questa è stata la più lunga e la più violenta rivoluzione politica del XX secolo e la prima ad essere stata ampiamente documentata dal cinema.

Mexico's film heritage has long been thought virtually lost since tragic archival fires compounded the ordinary depredations of time and decay. Now, however – thanks to the generous support on one hand by the Italian firm Industrie Zoppas and on the other by the Mexican government – a long-term project has been initiated with the aim of tracing and restoring surviving Mexican silent films. A first step has been made with this series of three compilation films which bring to life the dramatic transformation of Mexico between 1896 and the conclusion of the Mexican Revolution. The first programme offers a portrait of Mexico at the end of the 35-year domination or dictatorship of President Porfirio Díaz – a period known as the “Porfiriato”.

Programmes 2 and 3 enable us to follow the complex progress of the Revolution, which began in 1911 with the overthrow of Díaz and nominally ended in 1920 with the election of Álvaro Obregón. This was the longest, and the most violent political revolution of the 20th century, and the first to be extensively chronicled on film.

Film messicani delle origini: le collezioni

Due sono le collezioni da cui proviene il materiale proposto alle Giornate 2013: la collezione della Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) e la collezione della Cineteca Nacional. Il materiale della collezione della UNAM appartiene a tre fondi: Fondazione Carmen Toscano, IAP, Fondo Salvador Toscano, di seguito denominato “Fondo Toscano”; Fondo Edmundo Gabilondo; Fondo della Rivoluzione.

Fondo Toscano Creato dal pioniere ing. Salvador Toscano, copre il periodo dal 1898 al 1938. Oltre ai film sulla rivoluzione girati da lui stesso o dal suo socio, Toscano raccolse – comprandoli, ricevendoli in donazione o scambiandoli – i film dei suoi colleghi. Divenne il collezionista più importante del paese. Con questi film nel 1912 montò la sua prima *Historia completa de la revolución*, suddivisa in tre parti, della durata di più di un'ora e di cui realizzò diverse versioni. In ogni nuova versione aggiungeva delle “vedute” sullo sviluppo della rivoluzione. La seconda è del 1915, la terza del 1916, la quarta del 1920, la quinta del 1927 (composta di trentacinque rulli), la sesta del 1935; quest'ultima arrivava fino all'insediamento del generale Lázaro Cárdenas nel 1934, durava sei ore e veniva proiettata in tre giorni, in sessioni di due ore. Era un'anticipazione del lavoro di Esther Shub per *La caduta della dinastia dei Romanov* (1926).

Ogni versione veniva integrata con scene e sequenze tratte da film di autori diversi. Aggiungendo o togliendo scene a seconda della sua mutevole idea della rivoluzione, Toscano smembrò le pellicole, rispettando però la durata delle riprese tipica dei documentari messicani, il che deve aver rallentato il ritmo.

Non disponendo di una struttura idonea all'archiviazione, egli conservò

soltanto ciò che gli interessava e ciò che si salvò dai processi di degrado del nitrato. Applicando il concetto di “montaggio”, sua figlia Carmen tagliò e rimontò ulteriormente le pellicole per dare più ritmo al suo *Memorias de un mexicano* (1950), che sintetizza in 90 minuti le sei ore della *Historia completa*. Se l'ingegnere sostituì le didascalie originarie con le proprie, la figlia le dovette eliminare per via del sonoro.

I frammenti rimanenti sono stati conservati in rulli uniti in modo arbitrario, mescolando scene su positivo di acetato con colonna sonora scartata dalle *Memorias* con scene senza sonoro ma duplicate con il formato del sonoro e con pezzi di nitrato *full frame*; senza ordine cronologico; senza ordine tematico, raramente in uno stesso rullo si trovano scene appartenenti allo stesso film.

Il processo di disarticolazione e frammentazione ha fatto sì che siano stati conservati solo pochi negativi originali e film completi. Mentre si stavano restaurando i materiali per il programma delle Giornate, la famiglia Toscano ha ceduto il suo archivio alla Filmoteca della UNAM. Ciò ha permesso di integrare con più frammenti una pellicola conservata nella collezione Gabilondo.

Fondo Edmundo Gabilondo Inizia nel 1907 con le prime opere dei fratelli Alva e termina attorno al 22 maggio 1942, con la manifestazione a favore del governo dopo la dichiarazione di guerra ai paesi dell'Asse in seguito all'affondamento della petroliera “Potrero de Llano”.

Gabilondo portò all'estremo la scomposizione e la frammentazione dei materiali originali nel tentativo di realizzare una propria storia completa della rivoluzione, una sorta di risposta alle *Memorias de un mexicano*, con l'aggravante – in mancanza di risorse economiche sufficienti per la sonorizzazione – di aver inserito proprie didascalie conservandone al contempo alcune di originali. Egli tuttavia non toccò

i negativi originali, ma lavorò a partire da copie degli stessi, motivo per il quale le sue didascalie e il quadro sono generalmente tagliati e le persone si vedono senza testa o senza piedi. Quando ritenne di aver completato il lavoro, ricavò artigianalmente dai negativi una nuova copia (copia “pulita”). Da tale copia ottenne poi un negativo e da questo il positivo giunto ai giorni nostri. Dunque quella che abbiamo è una pellicola di terza generazione.

Alla morte di Gabilondo, la sua collezione, compresi i negativi e il suo film, andarono ad arricchire il patrimonio della UNAM. Un incendio, purtroppo, ha distrutto i negativi; si è salvata solamente la copia “pulita” e alcuni frammenti che sono serviti a restaurare dei film, completati con la collezione Toscano. Da tale copia ottenne poi un negativo di cui venne realizzato il positivo “pulito” giunto ai giorni nostri. Dunque è una copia di terza generazione quella che ci è pervenuta. Malgrado tutto, la collezione Toscano e la collezione Gabilondo ci permettono di cogliere il “linguaggio delle vedute” sviluppato in Messico.

Fondo della Rivoluzione Frutto di acquisizioni e donazioni, comprende anche la visita di Madero a Guanajuato, l'insediamento del presidente Venustiano Carranza del 1917, il suo funerale, i film girati in Messico da Gabriel Veyre, concessionario dei fratelli Lumière.

Nonostante si siano così tragicamente perduti i negativi originali e si sia dovuti partire da frammenti di terza generazione, con l'ausilio di bibliografie, emeroografie e programmi di sala, con l'esperienza acquisita sul campo, l'analisi dell'immagine, a internet e allo scopo giornalistico delle “vedute” messicane, è stato possibile restaurare i frammenti dei film sulla rivoluzione, alcuni anche di durata considerevole.

Collezione Cineteca Nacional A causa dell'incendio del 1982, la collezione di cinema muto messicano della Cineteca Nacional si riduce al film del funerale di José de León Toral che nel 1928 assassinò il presidente, il generale Álvaro Obregón, ai quindici rulli del materiale sulla Rivoluzione donati da un signore di San Francisco all'American Film Institute che a sua volta li cedette in egual misura alla Cineteca stessa e alla Filmoteca dell'UNAM, e a frammenti dell'archivio di Jesús H. Abitia, cineoperatore del generale Obregón.

AURELIO DE LOS REYES GARCÍA-ROJAS

Sources of early Mexican films

Most of the films in this year's programme come from three collections now preserved by the Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

The largest is the Fondo Toscano (Toscano Collection), covering the period 1898 to 1938 and formed by the pioneer film-maker Salvador Toscano. As well as his own productions, Toscano diligently acquired the films of his contemporaries. From his holdings, he compiled a succession of documentary histories of the Revolution – in 1912 (already more than one hour), 1915, 1916, 1920, and 1927, in 35 reels. The culmination was his 1934 compilation, running 6 hours and shown over three days. In the process Toscano extensively re-edited the films, and added his own intertitles, to reflect his changing personal view of the Revolution. The collection was further complicated when his daughter Carmen edited a

sonorized, 90-minute adaptation of the 1934 film, now titled Memorias de un mexicano, in 1950. Inevitably throughout this long process the original films were disarticulated, fragmented, and disordered, as well as suffering loss from ordinary deterioration.

Edmundo Gabilondo began his collection (Fondo Gabilondo) in 1907, with the early films of the Hermanos Alva (Alva Brothers), and continued to collect actuality films until 1942. His ambition was to make his own response to Memorias de un mexicano, but he was restricted by his primitive technical resources. Responsibly, he did not cut the original negatives, but worked with the inferior prints he was able to make from the negatives. When satisfied with his cut, he made a dupe negative from which he printed his third-generation final version. He carefully left the original negatives untouched, and these passed with the rest of the collection to the Filmoteca of UNAM at his death. Unfortunately the negatives were destroyed in a fire, and only Gabilondo's dupes and a few fragments of original films survived. The Fondo Revolución (Revolution Collection) has been built up by purchase and gift, and includes films, sometimes of considerable length, of significant moments in the Revolution story as well as the series of films shot by Gabriel Veyre for the Lumière Brothers in 1896. The Cineteca Nacional's collection was seriously depleted by the fire of 1982: it now includes film of the burial of José de León Toral, the assassin, in 1928, of President Obregón, fragments of the archive of Obregón's favoured cameraman Jesús Hermenegildo Abitia, and 15 reels of films of the Revolution donated to the American Film Institute and passed in equal parts to the Cineteca Nacional and the Filmoteca of UNAM. – AURELIO DE LOS REYES GARCÍA-ROJAS

Programmi / Programme Compilations

Preservazione fotochimica supervisionata da Francisco Gaytán Fernández, Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (d'ora in poi UNAM); ricerche storiche e ricostruzione editoriale di Aurelio de los Reyes García-Rojas, coordinate da Ángel Martínez, catalogatore dell'UNAM.

Photochemical film restorations supervised by Francisco Gaytán Fernández, Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (henceforth abbreviated to UNAM). Research and editorial reconstruction by the historian Aurelio de los Reyes García-Rojas, with the coordination of UNAM cataloguer Ángel Martínez.

Titoli dei film / Film Titles

Rimontati più volte per le varie compilazioni di Toscano e Gabilondo, la gran parte dei film proposti in questa sezione ha perduto titoli e didascalie originali. Di conseguenza i loro 600 cartelli e passa sono stati in gran parte rifatti nel 2013. Benché certi assomiglino graficamente a quelli originali di Toscano o dei fratelli Alva, essi non vanno confusi con i pochi esempi autentici sopravvissuti e facilmente riconoscibili per stile e qualità di stampa. Negli elenchi che seguono, i nuovi titoli attribuiti sono riportati entro parentesi quadre. Gli altri derivano, in alcuni rari casi, dalle pellicole originali o, più spesso, sono stati dedotti

da documenti d'epoca come volantini e programmi conservati in archivi, biblioteche e collezioni di Città del Messico oppure dai giornali del tempo, che sono anche fonte delle numerose citazioni presenti nelle didascalie rifatte ex-novo. / *In the long course of being re-edited into the various compilations by Toscano and Gabilondo, most of the films seen in these programmes have lost both their original titles and intertitles. Hence the majority of the more than 600 titles in the new compilations screened by the Giornate were created in 2013. Though some of these new titles have been graphically designed to appear like original title cards by Toscano or the Alva Brothers, they should not be confused with the few remaining authentic period titles, which can readily be distinguished by their style and print quality. In listing the films in this catalogue, newly assigned main titles are indicated in square brackets. The titles not so designated are in a few rare cases derived from the original prints, or more often have been deduced from original documents of the period in archives, libraries, and other collections in Mexico City, such as handbills and programmes, as well as references in newspapers of the time, which are also the source of numerous quotations in the newly-created intertitles.*

Accompagnamento musicale / Musical Accompaniment

I tre programmi messicani saranno accompagnati da José María Serralde Ruiz. Artista multidisciplinare e pianista, si è laureato alla Escuela Nacional de Música dell'UNAM con una tesi su musica e cinema muto in Messico dal 1910 al 1917, il periodo coperto da questi tre programmi di film sulla rivoluzione. Sin dal 1998, come fondatore dell'Ensamble Cine Mudo (EnCiM), si è specializzato nell'accompagnamento dei film muti prestando particolare attenzione all'autenticità. / *The three Mexican programmes will be accompanied by José María Serralde Ruiz. A multidisciplinary artist and pianist, Señor Serralde Ruiz graduated from the Escuela Nacional de Música UNAM. His graduate thesis was on silent film music in Mexico between 1910 and 1917 – the period covered by these programmes of films of the Revolution. Since 1998, as founder of the Ensamble Cine Mudo (EnCiM), he has specialized in accompanying silent films, with a particular concern for period authenticity.*

Prog. I

Il Messico nel 1900 / Mexico in the Early 1900s

La trasformazione di una nazione / Transformation of a Nation

“...non più libri; il fonografo conserverà nella sua urna oscura le vecchie voci estinte; il cinematografo riprodurrà le vite prestigiose ... I nostri nipoti vedranno i nostri generali, ... i nostri intellettuali, ... i nostri martiri ...” / *“... no more books; in its dark urn the phonograph will keep the old silenced voices; the cinematograph will reproduce the lives of the great ... Our grandchildren will see our generals, ... the intellectuals ... our martyrs ...”* – Amado Nervo, poeta e diplomatico messicano/Mexican poet and diplomat, 1898

Gli ultimi anni del Porfiriato – Il cinema scopre il Messico, il Messico scopre il cinema

La prima parte del programma I ci propone un ritratto del Messico alla fine del “Porfiriato”, i 35 anni di regime del presidente Porfirio Díaz (1830-1915). Era un giovane generale quando divenne un eroe nazionale combattendo durante la terza battaglia di Puebla (1867), che segna una significativa sconfitta delle forze imperialiste francesi e un momento di esaltazione per il Messico, dove la prima battaglia di Puebla, 5 maggio 1862 (Cinco de Mayo), è tuttora annualmente celebrata. Mosso da ambizioni militari e politiche, Díaz si fece eleggere presidente nel 1877, rimando in carica per quasi 35 anni, incurante del fatto che la rielezione fosse proibita dalla Costituzione e avvalendosi della consulenza di gruppo di potere detto “los Científicos”. Sotto il suo governo dittatoriale venne portata avanti un'energica opera di modernizzazione del Messico; grazie all'apertura ai capitali stranieri, l'economia fu consolidata e il prestigio internazionale accresciuto, ma a scapito dei diritti civili e delle condizioni di vita degli indigeni, dei ceti operai e dei contadini sempre più impoveriti.

In Messico le prime riprese cinematografiche furono effettuate dai concessionari dei fratelli Lumière Gabriel Veyre e Claude Fernand Bon Bernard, giunti a Città del Messico il 24 luglio 1896. La prima proiezione si tenne il 6 agosto per il generale Porfirio Díaz nella sua residenza nel castello di Chapultepec; venerdì 14 fu il turno dei giornalisti e di esponenti del mondo scientifico, mentre sabato 15 toccò al pubblico. Prima della proiezione per i giornalisti, Gabriel Veyre riprese il generale Díaz mentre passeggiava a cavallo nel bosco di Chapultepec. Furono realizzate circa 35 vedute. Il 19 ottobre Veyre e Bon Bernard, dotati di un nuovo iniziarono con le proiezioni a Guadalajara, la seconda città più popolosa della repubblica, a 600 chilometri da Città del Messico. Rientrato nella capitale, Veyre s'imbarcò per L'Avana l'11 gennaio 1897. Venduto il proiettore, Bon Bernard tornò a Santa Fe, in Nuovo Messico. Film come *Danse mexicaine* o *Repas d'indiens* furono particolarmente significativi per gli operatori messicani perché coincisero con le velleità nazionalistiche del XIX secolo che portavano a cercare un'identità nei costumi, nel paesaggio, nei tipi nazionali, secondo la cultura visiva di quegli anni. Motivi simili erano stati fissati dalla pittura, dalla litografia e dalla fotografia da oltre vent'anni.

Per i film del Kinetoscope, Edison aveva trascurato il Messico dove i suoi uomini arriveranno solo alla fine del 1897. Scrive Charles Musser in *Edison Motion Pictures, 1890-1900: An Annotated Filmography* (Le Giornate del Cinema Muto, 1997): “James White e Frederick Blechynden andarono in treno a sud fino in Messico, dove le due principali compagnie ferroviarie, al pari di quelle degli Stati Uniti, erano pronte a incoraggiare – e a sovvenzionare – i Nord Americani che volevano girare film, in quanto potevano favorire il turismo.”

Il primo cineasta nativo del Messico è l'ingegner Salvador Toscano Barragán (1872-1947). Ispirato dalla rivista scientifica francese *La Nature*, compersò un Cinématographe e nel 1898 circa girò i suoi primi film *El zócalo/Plaza de la Constitución* e *La Alameda*. Divenne presto un dinamico impresario ambulante, diffondendo il cinematografo nelle città del centro-nord del Paese raggiunte dalla ferrovia. Influenzato

nei suoi studi di ingegneria dal positivismo (introdotto in Messico nel 1869), riteneva che l'immagine cinematografica mostrasse "la realtà". Questo è il motivo per il quale ordinò le sue "attualità" rispettando la sequenza spazio-temporale dei fatti.

Per dare un'"idea" più precisa del viaggio di Porfirio Díaz in Yucatán nel 1906, Toscano ordinò cronologicamente le dodici "vedute" che costituivano il film, partendo dall'inizio e arrivando alla fine del viaggio. All'anno successivo risale una sua compilation ancora più ambiziosa, *Inauguración del tráfico internacional por el istmo de Tehuantepec*, che combinava 21 vedute del viaggio di Díaz durante l'inaugurazione della ferrovia transistmica. Nel 1912 Toscano presentò la sua prima *Historia completa de la revolución* (Storia completa della rivoluzione) alla quale aggiunse poi degli episodi, man mano che accadevano i fatti, nelle versioni del 1915, 1916, 1920, 1927 e 1935.

Gli altri più importanti pionieri del cinema messicano sono i fratelli Alva. Originaria di Morelia, Michoacán, nel 1905 la famiglia Alva smise di fabbricare biciclette per dedicarsi al cinema. I primi film dei fratelli Alva, che impararono il mestiere dal cineasta ambulante Enrique Rosas, risalgono al 1907. La Pathé li ingaggiò perché fornissero materiali per il *Pathé Journal*. Erano anche i rappresentanti della casa francese, insieme con P. Aveline e A. Delalande. Divennero i cineoperatori più importanti della fine del Porfiriato (1910) e dei primi anni della rivoluzione. Partendo dal canone inventato dall'ingegnere Toscano di rispettare la sequenza spazio-temporale degli eventi, girarono documentari maturi e ambiziosi come *Entrevista Díaz-Taft* (Intervista Díaz-Taft, 1909) e *Revolución orozquista* (La rivoluzione di Orozco, 1912).

Paseo en tranvía por la calle de Brasil (1920) è uno dei pochi film sopravvissuti delle sorelle Elhers, Dolores (1903-1983) e Adriana (?-1972). Anche se operarono al fuori dell'arco di tempo qui considerato, le due sorelle sono le uniche donne registe del cinema muto messicano specializzate in film di attualità. Furono scoperte dal presidente Carranza quando giovanissime lavoravano in un studio fotografico a Veracruz, la loro città natale, e furono da lui mandate a studiare in Nord America. Già nel 1920 lavoravano nel cinema, spesso su incarico governativo; dal 1922 al 1929 (o 1931) produssero un cinegiornale settimanale, *Revista Elhers*. Nel 1929 sono a Guadalajara dove come Casa Elhers distribuiscono i film della Nicholas Power Company. Per un certo periodo Adriana fu la responsabile della commissione di censure cinematografica. Altre registe del cinema muto messicano furono Mimí Derba e Cándida Beltrán Rendón.

I cineoperatori della rivoluzione documentavano i fatti storici così come accadevano davanti ai loro occhi e davanti all'obiettivo della loro macchina da presa, pragmaticamente, senza elaborazioni teoriche. Le loro riprese oscillano tra pianificazione e improvvisazione. Pianificazione perché a volte programmavano di riprendere un evento specifico annunciato con anticipo sulla stampa: i viaggi di Madero, l'entrata di un esercito in una città. Al contempo improvvisavano in occasione di fatti imprevisti: i tragici dieci giorni di Città del Messico nel febbraio del 1913 o il terremoto del 7 giugno 1911, il giorno della trionfale entrata di Madero a Città del Messico.

A differenza di molti film sulla prima guerra mondiale, non vi è pianificazione a richiesta o su ordine dei governi in lotta con l'obiettivo di dare informazioni sulla situazione dei rispettivi eserciti o di convincere lo spettatore dell'imminente vittoria anche se in realtà si stava perdendo. Le vedute sulla rivoluzione erano prive di questa retorica di convincimento perché erano propagandistiche in via "ufficiosa" e non in via ufficiale.

Come possiamo definire questi film? Per i loro autori erano "vedute di attualità", ma oggi questo termine è caduto in disuso. Si è parlato di "cinegiornali", di "reportage", di "documentari", ma non propriamente nessuna delle tre cose. Forse, dei tre concetti, il più adatto è quello di "documentario", data l'accettazione universale del termine, sebbene non abbia nulla a che vedere con il significato dato da Grierson a questa parola.

Bene o male il primo cinema messicano fece un lavoro di informazione, sviluppò un propria espressione e trovò la sua strada, documentando aspetti importanti della vita e della storia del Paese.

AURELIO DE LOS REYES GARCÍA-ROJAS

Last Years of the Porfiriato – The Cinema Discovers Mexico, Mexico Discovers the Cinema

The first programme offers a portrait of Mexico at the end of the "Porfiriato", the 35-year regime of President Porfirio Díaz. Díaz (1830-1915) became a national hero as a young general at the 3rd Battle of Puebla (1867), a significant set-back for the French imperialists and an inspiration to Mexico, where the First Battle of Puebla on 5 May 1862 (Cinco de Mayo) is still commemorated annually. From this time onwards he systematically combined his military and political ambitions, and in 1877 was able to appoint himself President. A politician of skill and ruthlessness, he was to fulfil the office for most of the next 35 years, side-stepping the official prohibition of re-election and surrounding himself with a privileged power-group, "los Científicos". Soon he had created a virtual dictatorship by his ingenious strategies of apparently embracing his opponents on the principle that "a dog with a bone neither barks nor bites". Thanks to an energetic policy of modernization and encouraging foreign investment, he consolidated the Mexican economy and raised the country's international prestige. But national prosperity came at the expense of human rights for much of the native population and working class, and the dispossession of vast numbers of peasants, with consequent rural impoverishment. The earliest films of Mexico were made by the Lumière agents Gabriel Veyre and Claude Fernand Bon Bernard, who soon after their arrival on 24 July 1896 persuaded the President himself to be filmed, in his residence and on horseback in the grounds of the castle of Chapultepec. Filming in Mexico and Guadalajara, their "vues" of landscapes, Indian and Mexican types, dances and rural life chimed with the nationalistic feeling increasingly expressed in the two previous decades, in photography, painting, and lithography. The example of the Lumière shows and the availability for purchase of the Cinématographe and raw film can be seen as the start of cinematography in Mexico.

The Edison company had neglected to film in Mexico for the Kinetoscope, and only followed the Lumière representatives there at the end of 1897: "James White and Frederick Blechynden followed the rails south and into Mexico, where two of that nation's largest railroad companies, like their American counterparts, were eager to encourage – and subsidize – North Americans who wished to take motion pictures that might bolster tourism," writes Charles Musser (Edison Motion Pictures, 1890-1900: An Annotated Filmography, *Le Giornate del Cinema Muto*, 1997).

Mexico's first native film-maker can be reckoned as Salvador Toscano Barragán (1872-1947). Inspired by articles in the French science magazine *La Nature*, he acquired a Cinématographe and around 1898 made his first short films, including the earliest view of Mexico's City's main square, the Plaza de la Constitución (popularly known as El Zócalo). Soon he was a dynamic showman, touring the cities of North-central Mexico by train. A positivist by training, he most of all cherished the "truth" of the cinema in its space-time recording, exemplified by the Lumière "vues" shot by Veyre. By 1906 we find him assembling multi-shot films, like the 12 scenes which trace the route of the journey of Porfirio Díaz to Yucatán. The following year came his still more ambitious compilation, *Inauguración del tráfico internacional por el istmo de Tehuantepec*, combining 21 views illustrating the settings of Díaz's journey to open the Tehuantepec Trans-Isthmus railway.

The second important Mexican film pioneers, the Alva Brothers (Hermanos Alva) of Morelia, in the state of Michoacán, turned from the manufacture of bicycles to cinema in 1905, though their earliest surviving films only date from 1907. From 1909, along with P. Aveline and A. Delalande, the Alva Brothers were contracted to supply items for the French Pathé-Journal. By the end of the Díaz regime and the outbreak of the Revolution they were producing some of the most mature and ambitious films of reportage, *Entrevista Díaz-Taft* (about the historic meeting of Presidents Díaz and Taft in October 1909) and *Revolución orozquista* (1912). As early as 1907 we find the Alva Brothers touching on national events, with *Desfile militar por la glorieta del bosque de San Pedro* and *2 de abril en Morelia*. *Formación en Villalongín y bosque de San Pedro*, two films recording the local celebrations of the 40th anniversary of Díaz's triumph at the 3rd Battle of Puebla.

Paseo en tranvía por la calle de Brasil, documenting a tram ride in the working-class Peralvillo neighbourhood of Mexico City, released in February 1920, is one of the few remaining films by the Elhers sisters, Dolores (1903-1983) and Adriana (?-1972). Although their work is chronologically outside the period covered by this programme, the Hermanas Elhers (Elhers Sisters) are interesting as the only Mexican women directors of the silent period who specialized in actuality films. They were discovered very young, working in a photographic shop in their native Veracruz, by President Carranza, who sent them to study in North America. By 1920 they had turned to film-making, often with government commissions, and from 1922 to 1929

(or 1931) produced a weekly newsreel, *Revista Elhers*. In 1929 they moved to Guadalajara to distribute the films of the Nicholas Power Company, as Casa Elhers. Adriana was for a while head of the official film censorship department. Other Mexican women directors in the silent era were Mimí Derba and Cándida Beltrán Rendón.

The cinematographers of the Revolution recorded history as it happened before their eyes and the eyes of their camera, pragmatically, without theory or technical elaboration. Sometimes their films recorded planned and publicized events (the journeys of Madero, the entry of an army), sometimes they improvised, capturing unforeseen events – the earthquake which preceded Madero's arrival in Mexico City; the *Decena Trágica* ("Ten Tragic Days") of February 1913.

There is not a plan as in many films of the First World War, commissioned or commanded by the government in power, to declare the situation of the respective armies on the battle fronts or to convince the audience that a war is being won even though it is being lost. The films of the Revolution lack this rhetoric of persuasion because they are "unofficial" not "official" propaganda. The film-makers do not want to conflict with the government on account of the cinema's characteristics of being a big spectacle.

How do we define this cinema? Not "news"; not "reportage". Their makers called the films "views of actuality", a term now fallen into disuse. Of the three concepts – news, reportage, and documentary – perhaps "documentary" would be the closest, given the universal acceptance of the term, though not the significance Grierson gave to the word.

For good or bad, early Mexican cinema established film as a means of information, discovered its expression, found its way, and documented exceptional aspects of the life and history of the country.

AURELIO DE LOS REYES GARCÍA-ROJAS

Fonte copie / Film sources

Le copie dei film di questo programma provengono dalla Filmoteca de la UNAM, Fondo Edmundo Gabilondo e/o Fondo Toscano, ad eccezione dei Lumière e degli Edison che appartengono rispettivamente al Fondo CNC dell'UNAM e alla Library of Congress. Sono tutti in DCP, ad eccezione dei Lumière e degli Edison che sono in 35mm. Salvo diversa indicazione, le didascalie sono in spagnolo. / All films in this programme are from the Filmoteca de la UNAM, Fondo Gabilondo and/or Fondo Toscano, except for the Lumière and Edison films, which are from UNAM's Fondo CNC and the Library of Congress respectively. All are DCPs except the Lumière and Edison films, which are 35mm prints, and all have Spanish intertitles unless otherwise indicated.

Film Lumière girati da Gabriel Veyre in Messico / Lumière films shot by Gabriel Veyre in Mexico (1896)

Ciascun film/Each film:

Prod: Ferdinand Bon Bernard, Gabriel Veyre; f./ph: Gabriel Veyre; 35mm, 14.5m., 50" (16 fps); fonte copie/print source: UNAM (Fondo CNC). Senza didascalie / No intertitles.

COMBAT DE COQS (Pelea de gallos), film Lumière n°26.
DUEL AU PISTOLET (Duelo a pistola en el bosque de Chapultepec), film Lumière n°35.

DÉFILÉ DE JEUNES FILLES AU LYCÉE (Clase de gimnasia en el colegio de La Paz, antiguas Vizcaínas), film Lumière n°36.

LE PRÉSIDENT PRENANT CONGÉ DE SES MINISTRES (El presidente de la República despidiéndose de sus ministros para tomar un carruaje), film Lumière n°345.

TRANSPORT DE LA CLOCHE DE L'INDÉPENDANCE (Llegada de la campana histórica el 16 de septiembre), film Lumière n°346.

RURAUX AU GALOP (Rurales al galope), film Lumière n°347.

LE PRÉSIDENT EN PROMENADE (El presidente de la República paseando a caballo en el bosque de Chapultepec), film Lumière n°348.

EXERCICE À LA BAÏONETTE (Alumnos de Chapultepec con la esgrima del fusil), film Lumière n°349.

LASSAGE D'UN CHEVAL SAUVAGE (Lazamiento de un caballo salvaje), film Lumière n°350; girato nella tenuta di Atequiza / *filmed at hacienda de Atequiza*.

REPAS D'INDIENS (Desayuno de indios), film Lumière n°351.

LASSAGE D'UN BŒUF SAUVAGE (Lazamiento de un buey salvaje), film Lumière n°352; girato nella tenuta di Atequiza / *filmed at hacienda de Atequiza*.

DANSE MÉXICAINE (Jarabe tapatio), film Lumière n°353; girato a Guadalajara / *filmed at Guadalajara*.

LASSAGE DES BŒUFS POUR LE LABOUR (Elección de yuntas en una bueyada), film Lumière n°354; girato nella tenuta di Atequiza / *filmed at hacienda de Atequiza*.

MARCHÉ INDIEN SUR LE CANAL DE LA VIGA (El canal de la Viga), film Lumière n°355.

CAVALIER SUR UN CHEVAL RÉTIF (Un amansador), film Lumière n°356; girato nella tenuta di Atequiza / *filmed at hacienda de Atequiza*.

BAIGNADE DE CHEVAUX (Baño de caballos), film Lumière n°357; girato nella tenuta di Atequiza / *filmed at hacienda de Atequiza*.

BAL ESPAGNOL DANS LA RUE (Baile de la romería española en el Tívoli del Eliseo), film Lumière n°358.

Edison Films (1897)

Ciascun film/Each film:

Prod: James White; *f./ph:* Frederick Blechynden; 35mm, 50 ft., 50" (16 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA. Senza didascalie/No intertitles.

NB: *Bullfight*, nos. 1-3: tre film, per complessivi 150 piedi di lunghezza e 2'30" di durata / 3 films, with a total length of 150 ft., running time 2'30".

BULL FIGHT, nos. 1-3 (FLA 4391-4393). Riprese/*filmed:* 11-12.1897, Durango.

LAS VIGAS CANAL (FLA 4444). Riprese/*filmed:* 12.1897, México, D.F.

MARKET SCENE, CITY OF MÉXICO (FLA 3233). Riprese/*filmed:* 12.1897, México, D.F.

MEXICAN FISHING SCENE (FLA 1300). Riprese/*filmed:* 12.1897, Canal de La Viga, México, D.F.

MEXICAN RURALES CHARGE (FLA 3986). Riprese/*filmed:* 12.1897, México, D.F.

MEXICO STREET SCENE (FLA 4316). Riprese/*filmed:* 12.1897, México, D.F.

REPAIRING STREETS IN MEXICO (FLA 4093). Riprese/*filmed:* 11-12.1897, Durango.

SUNDAY MORNING IN MEXICO (FLA 3515). Riprese/*filmed:* 12.1897, México, D.F.

SURFACE TRANSIT, MEXICO (FLA 3824). Riprese/*filmed:* 12.1897, México, D.F.

TRAIN HOUR IN DURANGO, MEXICO (FLA 3871). Riprese/*filmed:* 11-12.1897, Durango.

WASH DAY IN MEXICO (FLA 4172). Riprese/*filmed:* 11-12.1897, Durango.

Le prime pellicole dell'ingegner Salvador Toscano *The Earliest Films of Salvador Toscano (c.1898-1905)*

EL ZÓCALO [Plaza de la Constitución] (c.1898) 53"

EL ZÓCALO [Plaza de la Constitución] (c.1900) 39"

EL ZÓCALO [Plaza de la Constitución] (c.1905) 18"

Prod: Salvador Toscano; *f./ph:* Salvador Toscano; Fondo Toscano. Senza didascalie / No intertitles.

INAUGURACIÓN DEL TRÁFICO INTERNACIONAL POR EL ISTMO DE TEHUANTEPEC [Inaugurazione del traffico internazionale nell'istmo di Tehuantepec / *Inauguration of international traffic across the Isthmus of Tehuantepec*] (1907)

Prod: Salvador Toscano; *f./ph:* Salvador Toscano?, Antonio Ocañas?; 14'30"; *fonte copia/source:* UNAM (Donazione dell'/*Donation from Imperial War Museum, London; deposito degli eredi di/deposited by the heirs of Lord Cowdray*).

Le prime pellicole dei fratelli Alva

The First Films of the Hermanos Alva (Alva Brothers)

Ciascun film/Each film:

Prod., f./ph: Hermanos Alva; *location:* Morelia; Fondo Gabilondo.

GRUPO DE NIÑOS EN EL BOSQUE DE SAN PEDRO [Gruppo di bambini nel bosco San Pedro / *Group of Children playing in the Bosque de San Pedro*] (1907) 1'20". Senza didascalie / No intertitles.

[CATEDRAL DE MORELIA] [La cattedrale di Morelia / *The Cathedral of Morelia*] (1907) 13". Senza didascalie / No intertitles.

PASEO FAMILIAR POR EL BOSQUE DE SAN PEDRO [Passeggiata familiare nel bosco San Pedro / *Families strolling in the Bosque de San Pedro*] (1907) 55". Senza didascalie / No intertitles.

[FIESTAS DEL 2 DE ABRIL 1907 EN MORELIA] [Celebrazioni di 2 aprile 1907 a Morelia / *Holiday Celebrations of 2 April 1907 in Morelia*] 4'20".

Eventi principali / *Main events depicted:*

Desfile militar por la Glorieta del Bosque de San Pedro [Parata militare nella piazzetta del bosco San Pedro / *Military Parade through the Bosque de San Pedro*]

Desfile de calesas y autos. Acueducto de Morelia [Sfilata di calessi e auto. Acquedotto di Morelia / *Procession of carriages and automobiles. Morelia Acqueduct*]

Parada militar [Parata militare / *Military parade*]

Glorieta Central del Bosque de San Pedro [Piazzetta centrale del bosco San Pedro / *Traffic around the central plaza of the Bosque de San Pedro*]

2 DE ABRIL EN MORELIA. FORMACIÓN EN VILLALONGÍN Y BOSQUE DE SAN PEDRO. 1907 [Il 2 aprile a Morelia. Formazione a Villalongín e nel bosco San Pedro / *2 April in Morelia. Military processions in Villalongín and the Bosque de San Pedro*] (1907) 1'40". Senza didascalie/No intertitles.

TEATRO SALÓN MORELOS EN SU TERCER ANIVERSARIO [Teatro Salone Morelos nel suo terzo anniversario / *Teatro Salon Morelos on its Third Anniversary*] (1911)

Prod., f./ph: Hermanos Alva; *location:* Morelia; 45"; Fondo Gabilondo. Senza didascalie/No intertitles.

PASEO EN COCHE POR LA AVENIDA SAN FRANCISCO [Giro lungo Avenida San Francisco, Città di Messico / *Ride along the Avenida San Francisco, Mexico City*] (1908)

Prod., f./ph: Hermanos Alva; 2'35"; Fondo Gabilondo. Senza didascalie/No intertitles.

PASEO EN TRANVÍA POR LA CALLE DE BRASIL EN LA CIUDAD DE MÉXICO [Giro in tram lungo Calle de Brasil, Città di Messico / *Tram ride along the Calle de Brasil, Mexico City*] (1920)

Prod., f./ph: Hermanas Elhers; 2'07"; Fondo Gabilondo. Senza didascalie/No intertitles.

Lo specchio della storia / *The Mirror of History*

Nel settembre del 1910 il Governo celebrò il centenario dell'indipendenza dalla Spagna con dei festeggiamenti i cui preparativi iniziarono nel 1900. Inaugurò edifici e monumenti e invitò i rappresentanti di paesi con cui intratteneva relazioni diplomatiche per mostrare il "progresso" raggiunto dal governo del generale Porfirio Díaz da trent'anni al potere. I festeggiamenti, iniziati il 1° e conclusi il 30 settembre (il 15 settembre, il giorno prima del centenario vero e proprio coincideva con l'80esimo compleanno di Díaz), esaltarono il regime.

Tre furono gli autori che ritrassero i festeggiamenti: i fratelli Alva, Salvador Toscano con Antonio Ocañas e forse Guillermo Becerril figlio. I film sono frammentati. Toscano e Ocañas girarono il reportage più completo, composto di 30 "episodi", uno al giorno. Il reportage iniziava il 1° settembre con l'inaugurazione del manicomio. Man mano che venivano aggiunti gli eventi successivi, aumentava la lunghezza della pellicola che raggiunse i 5000 metri ("la veduta più completa", "la più grande del mondo"). Era anche un film d'attrazione: "Se avete partecipato ai festeggiamenti in Messico, cercatevi nei film."

Due frammenti della sfilata di carri allegorici sintetizzano la situazione drammatica dei film di quegli anni: uno con le riprese originali, l'altro "montato" anni dopo per avere un maggior ritmo.

I festeggiamenti per il centenario furono il canto del cigno del regime di Porfirio Díaz. Il 10 maggio 1911 Ciudad Juárez venne conquistata dai rivoluzionari; il 25 maggio il generale Díaz rinunciò al potere (andando in esilio a Parigi dove rimase fino al 1915, anno della sua morte). Fu presidente ad interim fino al 6 novembre 1911 Francisco León de la Barra.

From 1910, the seismic events of national history transformed the function of Mexican film-makers. No longer could they be satisfied with "vues/vistas" in the Lumière manner. History was facing them. The first big subject which challenged them was the national celebrations of the centenary of the 1810 uprising led by the priest Miguel Hidalgo, which was eventually to lead to Mexico's independence from Spain. The celebrations continued from 1 to 30 September 1910 – the midpoint, 15 September, the day before the exact centenary, coincided with Díaz's 80th birthday – but had been in preparation for a decade. New buildings and monuments were erected; and sympathetic foreign representatives were invited, to admire the "progress" of the 34 years of Díaz's power. The celebrations were recorded by the Alva Brothers, by Toscano and Ocañas, and by Guillermo Becerril Jr. The Toscano-Ocañas version was the most complete and ambitious, a 5-reel, 30-episode "diary" of the September events.

What remains of these records is fragmentary, and is arranged for this programme chronologically. Desfile de carros alegóricos is shown in part in its original form and in part in a later, "livelier" cut.

The Centenary celebrations were the swan-song of the Díaz regime. From this point events moved swiftly: on 10 May 1911 revolutionaries took over the town of Juárez. On 15 May Porfirio Díaz finally gave up power, and was succeeded by Francisco León de la Barra, who served as Interim President until 6 November 1911.

AURELIO DE LOS REYES GARCÍA-ROJAS

FIESTAS PATRIAS DEL CENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA DE 1910 [Festeggiamenti nazionali per il centenario dell'Indipendenza nel 1910 / *National Celebrations of the Centenary of Mexican Independence, 1910*]

Prod: Hermanos Alva, Salvador Toscano; *f./ph:* Hermanos Alva; 44"; Fondo Gabilondo, Fondo Toscano.

Eventi principali / *Main events depicted:*

Inauguración del manicomio de La Castañeda. Septiembre 1° [Inaugurazione del manicomio La Castañeda, 1 settembre / *Opening of La Castañeda Mental Hospital. 1 September*] (1'40")

Llegada de la Pila Bautismal de Hidalgo. Septiembre 2 [Arrivo della pila battesimale di Hidalgo / *Arrival of the baptismal font of Hidalgo. 2 September*] (1'40")

Desfile de carros alegóricos. Septiembre 4 [Sfilata di carri allegorici / *Parade of allegorical floats. 4 September*] (1'34")

Gran desfile Histórico Nacional. Septiembre 15 [Grande sfilata storica nazionale / *Great Parade of National History. 15 September*] (4'42")

Desfile militar. Septiembre 16 [Sfilata militare / *Military Parade. 16 September*] (16'02")

Junta Patriótica de festejos de la Ciudad de México [Giunta patriottica per i festeggiamenti di Città del Messico / *Mexico City Patriotic Committee*] (1'06")

Inauguración del monumento a Benito Juárez. Septiembre 18 [Inaugurazione del monumento a Benito Juárez / *Official Dedication of the Monument to Benito Juárez. 18 September*] (2'25")

Fiesta estudiantil en honor a Benito Juárez. Septiembre 19 [Festa studentesca in onore di Benito Juárez / *Student Celebration in Honour of Benito Juárez. 19 September*] (1'48")

Ceremonia en la Ciudadela del descubrimiento de la lápida conmemorativa de la prision de Morelos [Cerimonia alla Ciudadela per lo scoprimento della lapide commemorativa dell'incarcerazione di Morelos / *Ceremony at the Ciudadela of the discovery of the commemorative stone of Morelos' imprisonment*] (2'50")

[RENUNCIA A LA PRESIDENCIA DEL GENERAL PORFIRIO DÍAZ]

[Rinuncia alla presidenza da parte del generale Porfirio Díaz / *General Porfirio Diaz's resignation of the Presidency*] (1911)

Prod., f./ph: Hermanos Alva; 2'48"; Fondo Gabilondo.

[TOMA DE POSESIÓN DEL PRESIDENTE INTERINO FRANCISCO LEÓN DE LA BARRA]

[Insediamento del presidente ad interim Francisco León de la Barra / *Interim President Francisco León de la Barra takes office*] (1911)

Prod., f./ph: Hermanos Alva; 2'54"; Fondo Gabilondo.

[GIRA A TOLUCA DEL PRESIDENTE INTERINO FRANCISCO LEÓN DE LA BARRA]

[Visita a Toluca del presidente ad interim Francisco León de la Barra / *Interim President Francisco León de la Barra's visit to Toluca*] (1911)

Prod., f./ph: Hermanos Alva; 1'48"; Fondo Gabilondo.

[INAUGURACIÓN DEL SANATORIO DEL DOCTOR AURELIANO URRUTIA, OCTUBRE DE 1911]

[Inaugurazione della casa di cura del dottor Aureliano Urrutia, ottobre 1911 / *Opening of the Sanatorium of Dr. Aureliano Urrutia, October 1911*]

Prod., f./ph: Hermanos Alva; 3'38"; Fondo Gabilondo.

Prog. 2

Il trionfo e la caduta di Francisco I. Madero, leader della rivoluzione

Nel primo decennio del XX secolo, con la crisi economica crebbe lo scontento nei confronti del regime di Díaz, con molteplici proteste e scioperi. Nel 1906, il massacro degli scioperanti delle miniere di rame della Cananea per mano dei ragners della vicina Arizona Rangers suscitò l'indignazione generale creando un clima favorevole alla rivoluzione.

Francisco Ignacio Madero González (1873-1913) è stato uno dei più giovani presidenti eletti del Messico. Appartenente a un'agiata famiglia originaria del nord, aveva studiato negli Stati Uniti e a Parigi. Tornò in patria convertito allo spiritismo e, si racconta, durante una seduta spiritica gli comparve l'anima di suo fratello minore, deceduto molto giovane. Questo "spirito" gli ordinò di consacrarsi a salvare il suo Paese. Così Francisco Madero si votò alla liberazione dei messicani dai soprusi del dittatore. Egli s'impegnò in politica sostenendo un programma di riforme politiche e sociali, in opposizione al presidente "a vita" Porfirio Díaz. La campagna elettorale di Madero fu tutta incentrata su questo programma, soprattutto contro la rielezione di Díaz. Il suo motto politico fu: «Suffragio effettivo, non rielezione». Madero e il suo "Partito Antirielezionista" dovettero però fare i conti con una sempre più dura repressione: il presidente Díaz avviò una campagna contro di lui costringendolo ad espatriare negli Stati Uniti. Díaz venne rieletto. In Texas Madero, assieme agli uomini del suo partito, stilò il cosiddetto "Plan de San Luis". Il documento, che prendeva il nome dalla città di San Luis de Potosi, dichiarava le elezioni del 1910 nulle e invitava la popolazione messicana a prendere le armi contro il governo del despota Díaz a partire dal 20 novembre. Nel maggio del 1911 l'esercito rivoluzionario guidato da Madero conquistò la città di Ciudad Juárez, insediando un primo governo provvisorio sotto la sua guida. Nella battaglia per la presa di Ciudad, l'esercito rivoluzionario riuscì ad arrestare il generale Juan Navarro. Madero, fedele alla sua spiritualità mistica, lo voleva risparmiare; Villa, che si era troppo immedesimato nella figura del rivoluzionario giustiziere, lo voleva fucilare. Alla fine ebbe la meglio Madero, che fece imprigionare il generale. Le forze rivoluzionarie, dopo aspri combattimenti, costrinsero alle dimissioni Porfirio Díaz, che il 25 maggio 1911 lasciò la presidenza abbandonando poco dopo il Paese per la Francia, dove morì nel 1915. Il 7 giugno dello stesso anno i rivoluzionari, in un clima di gioia popolare, entrarono vittoriosi nella capitale. La rivoluzione si fece governo.

Il 1° ottobre Francisco Madero diventò il nuovo capo dello Stato Federale del Messico. L'eterogenea composizione dei rivoluzionari ben presto diede luogo a divisioni interne, causata dalla indecisione sulla politica da seguire e sulle riforme da adottare. In più Madero non riuscì a contenere la corruzione dilagante dei funzionari di governo e della burocrazia, soprattutto tradì le aspirazioni popolari che avevano scatenato la rivoluzione, non attuando le riforme sociali e politiche promesse. Per conservare il potere, il nuovo presidente si alleò con gli esponenti del vecchio regime porfirista. Si ritrovò così a

dover fronteggiare due rivolte scoppiate nel 1912. La prima, popolare, capeggiata da Zapata, al sud e da Pascual Orozco al nord; la seconda, militare, diretta dal nipote dell'ex dittatore, il generale Felix Díaz, nel nord del Paese.

Il più grave errore di Madero fu quello di affidarsi al generale Victoriano Huerta ("lo Sciacallo") per soffocare la rivolta di Orozco. L'intervento militare fu durissimo, con massacri, incendi e deportazioni anche della popolazione civile. Di fronte alla minaccia di una degenerazione della rivolta contadina, nel febbraio del 1913 (la Decena Trágica, 9-18 febbraio), i latifondisti ricorsero un colpo di Stato controrivoluzionario, guidato dal capo dell'esercito, il generale Huerta. Il generale fu un prosecutore della politica di Díaz, portavoce degli interessi più conservatori e della finanza statunitense e inglese. Madero fu arrestato dall'esercito controrivoluzionario il 19 febbraio e, assieme al suo vicepresidente, fucilato a tradimento dopo tre giorni. Huerta prese il posto di Madero alla presidenza dello Stato. Il nuovo dittatore fu ancora più crudele dei precedenti, tanto da provocare una reazione anche da parte della bassa borghesia. Sconfitto militarmente e politicamente, Huerta abbandonò il potere il 20 luglio 1914.

Sono pochi i cineoperatori che ritrassero la rivoluzione: i fratelli Alva (Carlos, Guillermo e Salvador), Salvador Toscano insieme ad Antonio Ocañas, Jesús Hermenegildo Abitia, Enrique Rosas, Julio Lamadrid, Guillermo Becerril figlio a Puebla, Indalencio Noriega a Guanajuato e altri di cui ancora non si conoscono i film. È sorprendente la quantità di materiale girato da un numero così ridotto di operatori.

Disponiamo di scarse informazioni su come e dove comprassero la pellicola vergine, su come arrivasse loro nei campi di battaglia, su dove sviluppassero e montassero.

Ad eccezione di Jesús Abitia che studiò fotografia con i fratelli Valletto, fotografi di grande prestigio, gli altri impararono il mestiere lavorando. Stimolati dal movimento armato, i cameramen ritrassero gli eventi della rivoluzione a partire dalla battaglia di Ciudad Juárez (maggio 1911) nell'estremo nord del paese, al confine con gli Stati Uniti. Vi si recarono Antonio Ocañas e i fratelli Alva per fare la loro cronaca viva in *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la revolución don Francisco I. Madero* (La conquista di Ciudad Juárez e il viaggio dell'eroe della rivoluzione Francisco I. Madero) di Ocañas, composto di cinque parti, e in *Últimos disparos de Ciudad Juárez* (Ultimi spari su Ciudad Juárez) degli Alva. (Segnaliamo che nel frammento di quest'ultimo incluso nel presente programma Francisco Villa fa quella che è ritenuta essere la sua prima apparizione cinematografica: non era ancora consapevole del valore politico dello schermo). Entrambi i film superavano le due ore di durata ed erano quindi più lunghi rispetto alla durata media delle produzioni francesi, italiane o statunitensi.

Un film era composto di numerosi "quadri" sviluppati in uno spazio e un tempo determinati; ecco il perché della sua durata. L'attualità attraeva gli spettatori e li faceva rimanere seduti nonostante l'eccezionale lunghezza dei film. Per la prima volta si videro in movimento gli eroi della rivoluzione di cui parlava la stampa: Francisco I. Madero, Pascual

Orozco, Francisco Villa e altri personaggi. Il pubblico applaudiva entusiasta.

Per la prima volta nella storia del cinema le produzioni nazionali non erano materiale di complemento, di "attrazione". La situazione politica divenne la principale attrazione e ciò fece sì che il pubblico tollerasse una narrazione lenta per i canoni del tempo e anche per i canoni odierni.

Gli operatori perseguirono uno scopo giornalistico. I loro film non erano cinegiornali o riviste contenenti delle capsule di informazione su diversi argomenti, ma dei reportage visivi dei fatti che, in termini di forma, erano molto simili ai reportage pubblicati dai quotidiani. Questo legame tra i due mezzi di comunicazione portava la produzione cinematografica ad essere vincolata alla politica adottata dallo stato nei confronti della stampa la quale, durante il regime del generale Díaz, non era critica ed era uno strumento di propaganda per la figura del presidente e la sua politica. Il fine propagandistico avrebbe poi prevalso nei film sulla rivoluzione, a prescindere dall'ideologia del caudillo o del governante di turno.

I film che documentano i primi successi della Rivoluzione, *Toma de Ciudad Juárez* e *Viaje del Señor Madero de Ciudad Juárez a la Ciudad de México*, terminano, almeno nella forma in cui ci sono pervenuti, con un'ottimistica apoteosi. Ottimismo che continua con il trionfale ritorno di Madero a Città del Messico il 7 giugno 1911, dove lo aspetta la vedova di Aquiles Serdán (1876-1910), il primo martire della Rivoluzione, ucciso nella sua propria casa per aver appoggiato Madero. Vediamo scene di benvenuto e giubilo popolare, come se il terremoto che aveva colpito la città qualche ora prima e aveva causato crolli e morti, non ci fosse stato (*Temblor del 7 de junio de 1911*).

Ma ancor prima che Madero fosse eletto presidente nel novembre 1911 (*Toma de posesión de Madero*), già si addensavano nubi all'orizzonte. Egli fece due viaggi al sud: i film di queste due visite (*Viaje del señor Madero a los Estados del Sur e Desarme zapatista*) ci sono pervenuti assemblati in un'unica pellicola del Fondo Gabilondo, ma ora sono stati accuratamente separati. In occasione della sua visita dell'11 giugno 1911, Madero è salutato a Cuernavaca come un eroe. Due mesi dopo, il 17 agosto, Zapata sta già perdendo fiducia in Madero. Le scene di Cuautla non mostrano nessun segno di giubilo da parte degli zapatisti coi loro fucili e i pezzi di artiglieria. Di conseguenza, il film non fu mai proiettato.

E ben di peggio doveva accadere quando Pascual Orozco, il principale alleato di Madero nella conquista di Ciudad Juárez, insorse contro di lui, allo scopo, disse, di salvare "la democrazia e la sovranità nazionale". *La Revolución orozquista en Chihuahua* contiene solo frammenti della lunga documentazione degli eventi realizzata dai fratelli Alva, mentre *Funerales del general de división Señor Don José González Salas* commemora il generale di Madero che, sconfitto dai ribelli di Pascual Orozco, si suicidò su un treno a Corralitos, nello stato di Chihuahua. I fratelli Alva documentarono i dieci tragici giorni di Città del Messico (*La Decena Trágica*) che portarono all'assassinio di Madero il 22 febbraio 1913: i frammenti sopravvissuti appartengono a tre diversi

film. Il funerale di Madero (*Funerales del mártir de la democracia Don Francisco I. Madero*) venne filmato da cinque cineasti – i fratelli Alva, Enrique Echániz Brust, Salvador Toscano, Guillermo Becerril Jr. e Enrique Rosas. Ci sono giunti tutti incompleti. Le scene presentate sono quelle montate da Edmundo Gabilondo.

Da questo punto in poi i film della rivoluzione non mirano più all'imparzialità.

Anche a causa della durezza della censura nei confronti dei film che “turbavano l'ordine pubblico”, i “costruttori di vedute” si schierarono con il governo. In *Sangre hermana* (Sangue fraterno, 1913), i fratelli Alva si fecero portavoce della propaganda ufficiale contro gli zapatisti, nonostante filmassero in una zona dominata da questi ultimi. Il film *Invasión norteamericana* (1914) faceva appello ai volontari affinché combattessero contro gli statunitensi a Veracruz. Ma anziché essere inviati nella città portuale, furono impiegati dal governo per contrastare i rivoluzionari. Ormai il cinema documentario messicano è diventato uno strumento di propaganda del governo di turno. Il film *Entrada triunfal a la capital del Primer Jefe del Ejército Constitucionalista* (1914) esaltava la fazione capeggiata da Venustiano Carranza. Per celebrare la momentanea alleanza stretta fra Zapata e Villa nel dicembre del 1914, i fratelli Alva, in *Revolución zapatista*, trasformarono mediante il montaggio le immagini “antizapatiste” di *Sangre hermana* in immagini “zapatiste”. – AURELIO DE LOS REYES GARCÍA-ROJAS

The Triumph and Fall of Francisco I. Madero

In the first decade of the 20th century, with economic crisis, discontent with the Díaz regime grew and led to industrial unrest and widespread strikes. In 1906, the massacre of strikers in the Cananea copper mines by forces that included a 275-man America posse led by Arizona Rangers caused widespread outrage against the regime and a favourable atmosphere for revolution.

Francisco I. Madero (Francisco Ignacio Madero González, 1873-1913), one of the youngest elected presidents in Mexican history, was an unlikely revolutionary. The offspring of a rich Northern family, with wide business interests, he was at the same time a philanthropist and campaigner for social justice and democracy, who provided schools, medical assistance, and community kitchens for his own peóns. A passionate believer in spiritualism, regarding himself as a medium, he said that it was under the direction of the spirits of his dead brother Raúl and of Benito Juárez that he wrote his book La sucesión presidencial en 1910, published in 1908. The book, which attacked the repeated and unconstitutional re-elections of Porfirio Díaz, caught the spirit of the moment, and in 1910 Madero's National Anti-Re-Electionist Party nominated him as candidate in the Presidential elections. Díaz's Government had him arrested, along with 5,000 of his supporters, but he escaped across the border to San Antonio, Texas, where he called for armed revolution. His own efforts to raise a revolutionary force were ineffective, but his fellow revolutionaries Pascual Orozco and Francisco Villa, ignoring his wish for a ceasefire, captured Ciudad Juárez. The Treaty of Ciudad Juárez of 21 May 1911 brought about

the resignation of Porfirio Díaz, making Madero a national idol. Díaz's former Minister of Foreign Affairs, Francisco León de la Barra, was appointed Interim President. Díaz fled to France, where he died in 1915. Madero became President in November 1911, but found himself fatally trapped between conservative Porfirians, who had retained power in the senate, and his fellow revolutionaries, who felt betrayed by his conciliations to the Porfirians and his failure to pursue promised reforms. He was now attacked by the press which he himself had freed from decades of strict censorship. He struggled to effect reforms while facing rebellions by Díaz supporters and his own former ally Pascual Orozco.

Madero's greatest mistake was to trust the malevolent and unbalanced General Victoriano Huerta – “The Jackal” – to quell the Orozco revolt. Huerta was angered when Madero countermanded his order to kill Francisco Villa, and seized the opportunity of the Decena Trágica (“Ten Tragic Days”) of 9-19 February 1913. A military group headed by General Bernardo Reyes staged a revolt in Mexico City. Madero again entrusted Huerta with suppressing the uprising, but instead Huerta conspired with Reyes, Díaz's nephew Félix, and the American ambassador Henry Lane Wilson to effect Madero's overthrow. Madero's brother Gustavo was kidnapped, tortured, and killed, and on 18 February Madero was forced to resign and was arrested. While being transferred from the National Palace to the city penitentiary on 22 February, Madero and his vice-president José María Pino Suárez were riddled with bullets. Huerta assumed the presidency and began a bloody military dictatorship which was to last until 15 July 1914.

These events were diligently recorded by a limited number of filmmakers: in Puebla, the brothers Carlos, Guillermo and Salvador Alva, and Salvador Toscano with Antonio Ocañas, Jesús Hermenegildo Abitia, Enrique Rosas, Julio Lamadrid, and Guillermo Becerril Jr.; in Guanajuato, Indalencio Noriega. Most had learned by practice: only Abitia had studied photography, with the prestigious Valletto Brothers. Almost all the leaders had their “own” cameramen. The Alva Brothers filmed Porfirio Díaz, Francisco I. Madero, and Emiliano Zapata; Abitia followed Álvaro Obregón and Venustiano Carranza; the Zapatistas were photographed by the Figueroa family of Chilpancingo. Famously, on 5 January 1914 Pancho Villa signed a contract with the Mutual Film Company, granting them exclusive rights to film his troops in battle in exchange for 20% of all revenues the films produced.

These cameramen recorded the Revolution from its beginning in May 1911 and the Battle of Ciudad Juárez, in the extreme north, close to the North American border. What was striking about their film reports was their length:

Ocañas' Toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la revolución don Francisco I. Madero in 5 parts and the Alva Brothers' Los Últimos disparos sobre Ciudad Juárez both exceeded 2 hours, far more than the average production anywhere else in the world. (The fragment of the latter film included in this compilation is thought to be Francesco Villa's first appearance on film: he was subsequently to become very

conscious of the political value of the screen.)

The films were made up of series of self-contained “scenes”, each with its own space and time, structured purposefully to narrate the Revolution. For the audiences, who readily accepted their length and slow pace, these films became the main attraction of cinema shows: for the first time they could see in movement the heroes of the Revolution of whom they read in the newspapers: Francisco I. Madero, Pascual Orozco, and Francisco Villa. In other ways the films also grew closer to the printed press. These were not the encapsulated miscellanies of ordinary newsreels, but extensive visual reports of events, parallel to daily press reports. This connection of the two media exposed the cinema to state policy towards the press, which under the Díaz regime disallowed criticism and considered the press the propaganda vehicle for the presidential person and policy. The propagandist feeling was to prevail in the films of the Revolution, according to the ideology of the current leader or ruler.

In the form in which they have survived, the films of the first successes of the Revolution, *Toma de Ciudad Juárez* and *Viaje del Señor Madero de Ciudad Juárez a la Ciudad de México*, are constructed to climax optimistically. The optimism continued with Madero’s triumphal return to Mexico City on 7 June 1911, where he was met at the railway station by the widow of the politician Aquiles Serdán (1876-1910), the first martyr of the Revolution, killed with some of his family in their Puebla home by the Federal army due to his support of Madero. The celebration was apparently in no way overshadowed by the earthquake which occurred, with considerable loss of life, only a few hours before Madero’s arrival (Temblor del 7 de junio de 1911). Yet even before Madero was elected President in November 1911 (*Toma de posesión de Madero*) his troubles were clearly already above the horizon. He made two trips to the South; the films of these two visits (*Viaje del señor Madero a los Estados del Sur* and *Desarme Zapatista*) came down to us assembled as a single film in the Fondo Gabilondo, but have now been appropriately separated. On his first visit, on 11 June 1911, Madero was greeted as a conquering hero in Cuernavaca. Two months later, on 17 August, Zapata was already losing faith in Madero, who came to negotiate, at the behest of the Federal army and Interim President León de la Barra, for Zapata’s disarmament. The scenes in Cuautla reveal no sign of pleasure or welcome from the Zapatistas, with their guns and cannon. In consequence, no doubt, the film was never publicly screened. Much worse was to come, when Madero’s major ally in the taking of Ciudad Juárez, Pascual Orozco, took up arms against him in Chihuahua, in order, he said, to save “democracy and national sovereignty”. La Revolución orozquista en Chihuahua represents only fragments of the Alva Brothers’ long documentation of events, while *Funerales del General de División Señor Don José González Salas* commemorates Madero’s general who, having suffered defeat by the rebels at the 1st Battle of Rellano in March 1912, chose to kill himself in a railway carriage at Corralitos, Chihuahua.

The Alva Brothers were on hand to record Mexico City’s “Ten

Tragic Days” (*La Decena Trágica*), which resulted in the assassination of Madero on 22 February 1913: the fragments which survive come from three different films. Madero’s funeral (*Funerales del mártir de la democracia Don Francisco I. Madero*) was recorded by five film-makers – the Alva Brothers, Enrique Echániz Brust, Salvador Toscano, Guillermo Becerril Jr., and Enrique Rosas. None survives complete, and the scenes shown are selected from three films, in the montage assembled by Edmundo Gabilondo.

From this point the films of the Revolution no longer aim for impartiality. In face of growing government censorship of films “against public order”, the film-makers meekly take the side of the government. The Alva Brothers’ *Sangre hermana* (1913) conforms to official propaganda against the Zapatistas, despite having been filmed in territory dominated by them; *Invasión norteamericana* (1914) aims to co-opt volunteers to fight the U.S. in Veracruz – but instead of sending them there, the government deployed them to fight the Revolutionaries. From this point Mexican documentary was to be unconditionally propagandist for the government in power. *Entrada triunfal a la capital del Primer Jefe del Ejército Constitucionalista* (1914) exalts the faction led by Venustiano Carranza. For the momentary triumph of the alliance of Zapata and Villa in the government of the Convention in December 1914, the Alva Brothers convert the anti-Zapatista images of *Sangre hermana* into the positive ones of *Revolución zapatista*.

AURELIO DE LOS REYES GARCÍA-ROJAS

Fonte copie/Film sources

Le copie dei film di questo programma provengono dalla Filmoteca de la UNAM (Fondo Gabilondo e Fondo Toscano, come di volta in volta precisato), sono in DCP e hanno le didascalie in spagnolo. / All films in this programme are DCPs from the Filmoteca de la UNAM, Fondo Gabilondo and/or Fondo Toscano, and have Spanish intertitles.

[TOMA DE CIUDAD JUÁREZ] [Conquista di Ciudad Juárez / *Capture of Ciudad Juárez*] (1911)

Prod: Hermanos Alva, Salvador Toscano; f./ph: Hermanos Alva; 1'03"; Fondo Gabilondo, Fondo Toscano.

[LOS ÚLTIMOS DISPAROS SOBRE CIUDAD JUÁREZ, CHIHUAHUA, EL 10 DE MAYO DE 1911] [Gli ultimi spari su Ciudad Juárez, Chihuahua, 10 maggio 1911 / *The Last Shots on Ciudad Juárez, Chihuahua, 10 May 1911*]

Prod: Hermanos Alva, Salvador Toscano; f./ph: Hermanos Alva; 4'40"; Fondo Gabilondo, Fondo Toscano. Titolo attribuito da / Title assigned by Edmundo Gabilondo.

SOLEMNE ENTREGA DEL CAÑÓN CAPTURADO POR LAS FUERZAS INSURGENTES [Consegna solenne del cannone preso dalle forze insurrezionali / *Formal handing over of the cannon captured by the rebel forces*] (1911)

Prod., f./ph: Hermanos Alva; 2'43"; Fondo Gabilondo.

VIAJE DEL SEÑOR MADERO DE CIUDAD JUÁREZ A LA CIUDAD DE MÉXICO. JUNIO DE 1911 [Viaggio del sig. Madero da Ciudad Juárez a Città del Messico, giugno 1911 / *Journey of Madero from Ciudad Juárez to Mexico City, June 1911*]

Prod: Hermanos Alva, Salvador Toscano; *f./ph:* Hermanos Alva, Antonio Ocañas; 18'46"; Fondo Gabilondo, Fondo Toscano.

[LA VIUDA DE AQUILES SERDÁN, PRIMER MÁRTIR DE LA REVOLUCIÓN, LLEGA A LA CIUDAD DE MÉXICO PARA DAR LA BIENVENIDA A MADERO, JUNIO 5 DE 1911] [La vedova di Aquiles Serdán, primo martire della rivoluzione, arriva a Ciudad Juárez per dare il benvenuto a Madero, 5 giugno 1911 / *Arrival of the Widow of Aquiles Serdán, the First Martyr of the Revolution, in Mexico City to welcome Madero, 5 June 1911*]

Prod., f./ph: Hermanos Alva; 4'30"; Fondo Gabilondo.

[TEMBLOR DEL 7 DE JUNIO DE 1911] [Terremoto del 7 giugno 1911 / *Earthquake of 7 June 1911*]

Prod., f./ph: Hermanos Alva; 7'21"; Fondo Gabilondo.

[TRIUNFAL ARRIBO DEL JEFE DE LA REVOLUCIÓN FRANCISCO I. MADERO, JUNIO 7 DE 1911] [Arrivo trionfale del capo della rivoluzione Francisco I. Madero, 7 giugno 1911 / *Triumphal Arrival of the Leader of the Revolution Francisco I. Madero, 7 June 1911*]

Prod: Hermanos Alva, Salvador Toscano; *f./ph:* Hermanos Alva, Antonio Ocañas; 19'15"; Fondo Gabilondo, Fondo Toscano.

VIAJE DEL SEÑOR MADERO A LOS ESTADOS DEL SUR, JUNIO 11 DE 1911 [Viaggio del signor Madero negli stati del Sud, 5 giugno 1911 / *Journey of Señor Madero to the Southern States, 11 June 1911*]

Prod., f./ph: Hermanos Alva; 9'01"; Fondo Gabilondo.

[DESARME ZAPATISTA] [Disarmo zapatista / *Zapatista disarmament*] (1911)

Prod., f./ph: Hermanos Alva; 6'22"; Fondo Gabilondo.

[TOMA DE POSESIÓN DE FRANCISCO I. MADERO] [Insediamento di Francisco I. Madero / *Francisco I. Madero takes office*] (1911)

Prod: Salvador Toscano; *f./ph:* Hermanos Alva; 12'15"; Fondo Gabilondo, Fondo Toscano.

Le riprese appartengono a quattro film: presentazione di José María Pino Suárez come candidato alla vicepresidenza della Repubblica del Messico, visita politica di Francisco Madero, elezioni e insediamento. Essendo poche le immagini sopravvissute, si è scelto di unirle nel film sull'insediamento al fine di garantire una più coerente continuità narrativa.

This constitutes an assemblage of four film fragments, probably shot by different people. The compilation aims to achieve narrative continuity: presentation of José Pino Suárez as vice-presidential candidate; political visit by Madero; Madero's election and inauguration.

LA REVOLUCIÓN OROZQUISTA EN CHIHUAHUA [La rivoluzione orozquista a Chihuahua / *Orozquista Revolution in Chihuahua*] (1912)
Prod., f./ph: Hermanos Alva; 13'25"; Fondo Gabilondo, Fondo Toscano.

[FUNERALES DEL GENERAL DE DIVISIÓN SEÑOR DON JOSÉ GONZÁLEZ SALAS] [I funerali del generale di divisione José González Salas / *Funeral of General of the Northern Division Señor Don José González Salas*] (1912)

Prod., f./ph: Hermanos Alva; 5'48"; Fondo Gabilondo.

[LA DECENA TRÁGICA. CAÍDA DEL PRESIDENTE MADERO] [I dieci tragici giorni. Caduta del presidente Madero / *The "Ten Tragic Days". The Fall of President Madero*] (1913)

Prod., f./ph: Hermanos Alva; 21'59"; Fondo Gabilondo.

[FUNERALES DEL MÁRTIR DE LA DEMOCRACIA DON FRANCISCO I. MADERO] [I funerali del martire della democrazia Francisco I. Madero / *Funeral of the Martyr of Democracy, Francisco I. Madero*] (1913)

Prod: Hermanos Alva, Salvador Toscano; *f./ph:* Hermanos Alva, Antonio Ocañas?, Salvador Toscano; 5'28"; Fondo Gabilondo, Fondo Toscano.

Furono girati cinque film sul colpo di stato: dai fratelli Alva, da Enrique Echániz Brust, da Salvador Toscano, da Guillermo Becerril e da Enrique Rosas. Ci sono giunti incompleti. Le riprese che si vedono qui appartengono a tre film. Non essendo stato possibile ricostruire nessuno dei tre film, è stata rispettata la sequenza stabilita da Edmundo Gabilondo. / *Madero's funeral was filmed by at least five cameramen – the Alva Brothers, Enrique Echániz Brust, Salvador Toscano, Guillermo Becerril Jr., and Enrique Rosas. None of their films has survived complete, and this represents a compilation edited much later by Edmundo Gabilondo, apparently from three of the films, not specifically identified.*

Prog. 3

La rivoluzione armata: Victoriano Huerta, Venustiano Carranza, Emiliano Zapata, Francisco Villa

Dopo l'assassinio di Madero nel febbraio 1913, Victoriano Huerta instaurò una dittatura militare. Questo terzo programma include qualche documento filmato durante il regime huertista. In *Militarización de la escuela nacional preparatoria* vediamo il Generale mentre consegna una bandiera al direttore della scuola ed esorta gli studenti al loro dovere patriottico; in seguito un macabro frammento di pellicola ci mostra l'esumazione del senatore Belisario Domínguez, un medico e uomo politico assassinato per aver tenuto un discorso che criticava Huerta (*Exhumación del senador chiapaneco Belisario Domínguez, agosto 13 de 1914*).

Un mese dopo la morte di Madero, Venustiano Carranza, governatore di Coahuila, nel nord-est del Messico, invitò i connazionali alla resistenza

armata contro Huerta e – nel Plan de Guadalupe – si autonomò Primo Jefe (Primo Leader) della rivoluzione costituzionale, con l'obiettivo di difendere la Costituzione del 1857. Tre eserciti marciarono su Città del Messico, in manovra a tenaglia: la divisione Nord-Est da Nogale, Sonora, comandata da Álvaro Obregón, la divisione del Nord da Ciudad Juárez, Chihuahua, guidata da Francisco Villa e la divisione orientale da Matamoros, Tamaulipas, al comando del generale Pablo González. Nel Sud, Emiliano Zapata guidava a sua volta il suo esercito di ribelli.

Le diverse fazioni esercitarono una pericolosa indipendenza. Carranza, per esempio, non fu in grado di evitare, com'era suo desiderio, che Villa attaccasse Zacatecas, conseguendo una vittoria decisiva per i rivoluzionari. Il film di questa battaglia (*Toma de Zacatecas. Junio de 1914*) include footage di combattimenti che è raro vedere in queste pellicole: dopo il 1915 i film del passato o contemporanei che esibivano conflitti tra i messicani furono ufficialmente proibiti.

Villa era ormai una grande forza, anche se né lui né Zapata avevano ambizioni presidenziali. Dopo l'assassinio di Madero, Villa aveva rapidamente costruito un esercito di 10.000 uomini bene armati e disciplinati. La sua sconfitta dell'esercito federale a Ciudad Juárez aggiunta al suo carisma personale gli valse il titolo di "Napoleone messicano" scelto dalla stampa nordamericana. Eletto governatore di Chihuahua, divenne noto anche come il campione dei diseredati, il "Robin Hood del Messico". Villa riconobbe la leadership di Carranza e il Plan de Guadalupe. Con il suo esercito unito alle forze di altri comandanti conquistò Ojinaga – anche se il contratto con cui concedeva alla Mutual di poter filmare in esclusiva la battaglia deluse molti suoi ammiratori. Profondamente consapevole del valore del cinema, la sua rivista dell'esercito prima della marcia su Torreón rappresentò una bella opportunità per i cineasti (*Revista de tropas villisti, febrero-marzo 1914*).

I cineasti messicani non erano però gli unici a documentare la rivoluzione il cui inizio è infatti coinciso con l'affermazione dei cinegiornali in Nord America. *Pathé News* fu distribuito in America nel 1911, seguito da *The Vitagraph Monthly of Current Events* (1911), *dal Gaumont Weekly and Animated Weekly* (1912), *Mutual Weekly* (1913) e *Hearst-Selig News Pictorial* (1914). La facile comunicazione ferroviaria con il Messico fece arrivare dall'America del Nord con il compito di filmare la rivoluzione circa 80 cameramen, tra di essi LM Burrud, Tracy Mathewson, Victor Milner, Charles Pryor, Charles Rosher e Gilbert Warrenton (Fritz Arno Wagner era stato inviato dalla sede newyorkese della Pathé).

Kevin Brownlow (nel suo libro *The War, the West and the Wilderness*, 1978) offre un documentato resoconto delle rischiose avventure dei cineasti americani e delle loro continue difficoltà a coordinarsi con le sempre mutevoli politiche degli Stati Uniti nei confronti del Messico e a schivare granate e proiettili messicani. I diritti esclusivi per filmare le battaglie che Villa aveva venduto alla Mutual erano difficili da proteggere e mentre Charles Rosher riprendeva la battaglia di Ojinaga per la Mutual, l'intraprendente Charles Pryor gli faceva concorrenza

per conto della El Paso Feature Film Co. Sotto il fuoco incrociato, Pryor filmò sia le forze ribelli che quelle federali. Un proiettile danneggiò la sua cinepresa e alla fine venne arrestato dalle truppe federali e deportato negli Stati Uniti. Il suo film fu proiettato a Londra nel maggio 1914 e più tardi in tutta Europa. Anche Rosher finì in mano ai federali, ma ebbe più fortuna: fu portato davanti al generale Mercado, cognato di Huerta, che si rivelò essere un compagno massone: "Sono stato trattato regalmente a Ojinaga."

Raoul Walsh ricordava che Villa veniva pagato 500 dollari al mese per apparire nel filmone Mutual *The Life of General Villa*, che D.W. Griffith avrebbe dovuto supervisionare. Il film fu diretto da Christy Cabanne e distribuito nel maggio 1914. Walsh, che vi recitava nella parte di Villa da giovane, ricorda che il Generale aveva il garbo di posticipare le esecuzioni quotidiane e saccheggi dei cadaveri fino alle 7 o 8 del mattino, allorché la luce era migliore.

L'avanzata degli alleati si dimostrò inarrestabile e, dopo una brillante campagna, Obregón conquistò Guadalajara il 7 luglio 1914 e Querétaro il 4 agosto (*Entrada trionfale de Obregón a Querétaro*). Il 20 agosto, l'esercito federale si arrese e Venustiano Carranza e Álvaro Obregón entrarono a Città del Messico (*Entrada de las fuerzas constitucionalistas a la Ciudad de México, agosto 20 de 1914*).

Carranza si autonomò presidente e, auspicando di evitare conflitti tra i suoi compagni vincitori, indisse una convenzione per discutere il futuro del paese. I lavori ebbero inizio a Città del Messico il 1º ottobre, ma l'atmosfera divenne immediatamente così calda che furono spostati nella città più neutrale di Aguascalientes (*Francisco Villa en la Convención de Aguascalientes*). Villa vi partecipò alla testa del suo esercito, mentre Zapata inviò dei delegati. Le cose non andarono comunque come Carranza desiderava. Eulalio Gutiérrez fu presidente ad interim e a Carranza fu chiesto, ma lui rifiutò, di rinunciare al suo titolo di Primo Jefe della Rivoluzione. I rivoluzionari si divisero allora definitivamente in Constitucionalistas, guidati da Carranza e Obregón, e in Convencionistas guidati da Villa e Zapata. Quella che era stata la rivoluzione a quel punto si trasformò in una sanguinosa guerra civile. A settembre Zapata e Villa ruppero con Carranza e nel mese di novembre gli dichiararono guerra. Carranza fuggì a Veracruz.

Il 1º dicembre Villa e Zapata sfilarono per Città del Messico (*Entrada de Emiliano Zapata y Francisco Villa a la Ciudad de México, 6 de diciembre de 1914*). Ma mentre i contadini zapatisti si comportavano in modo ordinato, gli uomini Villa, in uniforme e ben attrezzati, furono accusati di stupro e di saccheggio.

Uno dei primi atti pubblici di Villa fu quello di visitare la tomba di Madero, che non aveva obbedito all'ordine di Huerta di ucciderlo (*Villa en la tumba de Madero*). Ma tra gennaio e giugno Obregón inflisse una serie di sconfitte all'esercito di Villa, in particolare durante le battaglie di Celaya e Trinidad. Anche se la sua forza militare era progressivamente diminuita, Zapata resistette all'assalto. Carranza e il Generale Pablo González ebbero meno successo nel tentativo di disarmare Zapata nel stato meridionale di Morelos (il suo). Nel mese

di ottobre del 1915, gli Stati Uniti riconobbero il passaggio definitivo del potere a Carranza, tagliando i rifornimenti di armi a Villa. Villa incautamente si vendicò attaccando un treno e uccidendo 16 americani e fare poi un'incursione a Columbus, New Mexico. Carranza autorizzò il generale americano John J. Pershing a entrare in Messico con 3000 uomini cercando inutilmente di catturare Villa.

Il 6 aprile 1918 Zapata fu assassinato dalle truppe di un ufficiale di Carranza che aveva finto di disertare per unirsi a lui: dopo la sua morte, la resistenza nel Sud fu dissolta. Le riprese filmate che vediamo di lui nella compilation *Emiliano Zapata. Momentos históricos de su vida y funerales* sono rare. I governi successivi, fino agli anni '30 e '40, si adoperarono per tenere le immagini di Villa e Zapata e dei loro seguaci lontane dallo schermo, ma nel 1968 la situazione era cambiata tanto che il presidente Gustavo Díaz Ordaz rimproverò gli studenti che manifestavano con i ritratti di Che Guevara, Mao Tse-tung e Ho Chi Minh, anziché con quelli di eroi nazionali messicani come Zapata e Villa.

Nel 1920 mentre la presidenza di Carranza stava volgendo al termine, Obregón (che aveva perso un braccio nella battaglia di Trinidad) annunciò che avrebbe corso per le elezioni. Molti dei suoi sostenitori furono imprigionati e lui stesso fu costretto a lasciare Città del Messico. Il 13 aprile Obregón fu chiamato a sedare una rivolta contro Carranza e fra i suoi sostenitori vi era anche Villa. Il 7 maggio Carranza fuggì a Veracruz, portando con sé 10.000 seguaci e la tesoreria nazionale. Un treno carico di dinamite si scontrò col suo primo vagone. Carranza si ritirò, ma il 21 maggio morì – suicida o assassinato da Rodolfo Herrero, un apparentemente amichevole leader della guerriglia.

Il 24 maggio 1920 Adolfo de la Huerta, dopo essere stato nominato presidente ad interim, concesse l'amnistia a Villa. Perseguitato dal governo e non più rifornito di armi da parte degli Stati Uniti, Villa continuò a guerreggiare fino a quando, in seguito alla morte di Carranza nel 1920, accettò di deporre le armi come gesto di buona volontà per la pacificazione del paese. L'evento venne filmato da due cameramen a Sabinas, Coahuila e presso la Hacienda de Tlahualillo, Durango, dove furono consegnate le armi. Il documento filmato *Rendición de Villa* si distingue dagli altri per la sua tecnica più "moderna", con riprese più brevi ed un montaggio più veloce.

Il 30 novembre 1920, Obregón venne eletto presidente. De la Huerta lo accusò di corruzione e nel 1923 tentò di spodestarlo, ma la sua rivolta armata fu schiacciata il 24 gennaio 1923. De la Huerta fuggì a Los Angeles; Obregón ordinò l'esecuzione di ogni ufficiale ribelle con rango superiore al maggiore.

Il 20 luglio 1923 Villa fu ucciso a Parral, Chihuahua nell'auto in cui era alla guida con sei guardie del corpo. Le circostanze dell'assassinio non sono mai state chiarite, anche se il sostegno data da Villa al presidente ad interim Adolfo de la Huerta aveva molto irritato Álvaro Obregón e generale Plutarco Elías Calles che avrebbe dovuto succedere a Obregón nelle imminenti elezioni presidenziali. La tomba di Villa fu profanata e la testa staccata dal corpo e rubata.

Armed Revolution: Victoriano Huerta, Venustiano Carranza, Emiliano Zapata, Francisco Villa

After the assassination of Madero in February 1913, Victoriano Huerta established a military dictatorship. The programme includes sparse records of the Huerta regime. In Militarización de la preparatoria, the General is seen presenting a flag to the director of the school, and exhorting the students to their patriotic duty; while a macabre fragment of film shows the exhumation of Senator Belisario Domínguez, a doctor and politician who was murdered for making a speech critical of Huerta (Exhumación del Senador Chiapaneco Belisario Domínguez. Agosto 13 de 1914).

A month after Madero's death, Venustiano Carranza, governor of Coahuila, in the north-east of Mexico, called for armed resistance against Huerta, and – in the "Guadalupe Plan" – named himself Primer Jefe (First Leader) of the Constitutional Revolution, with the aim of defending the Constitution of 1857. Three armies marched on Mexico City, in pincer movement: the North-East division from Nogales, Sonora, under Álvaro Obregón; the Northern Division from Ciudad Juárez, Chihuahua, under Francisco Villa; and the Eastern Division from Matamoros, Tamaulipas, under General Pablo González. In the South, Emiliano Zapata maintained his rebellion. The strong different factions exercised a dangerous independence. Carranza, for instance, was unable, as he wished, to prevent Villa attacking Zacatecas – which proved a decisive victory for the revolutionaries. The film of the battle (Toma de Zacatecas, Junio de 1914) includes footage of combat that is rare in these films: after 1915 films past or present showing conflict between Mexicans were officially prohibited.

Villa was now a major force, though neither he nor Zapata had presidential ambitions. Following the assassination of Madero, Villa had rapidly built up an army of 10,000 well-armed and disciplined men. His defeat of the Federal army at Ciudad Juárez added to his charisma, and earned him the title of "The Mexican Napoleon" in the North American press. Elected governor of Chihuahua, he became known in addition as the champion of the deprived, "The Mexican Robin Hood". He recognized the leadership of Carranza and the Guadalupe Plan. With his army uniting the forces of other leaders, he took Ojinaga – though his contract giving Mutual exclusive rights to film the battle disillusioned many of his admirers. Keenly aware of the value of the cinema, his review of the army prior to the march on Torreón proved a fine photo-opportunity for the film-makers (Revista de tropas villistas, Febrero-Marzo 1914).

The Mexican film-makers were not however alone in recording the Revolution, whose beginnings coincided with the rise of newsreels in North America. Pathé News was launched in America in 1911, followed by The Vitagraph Monthly of Current Events (1911), Gaumont Weekly and Animated Weekly (1912), Mutual Weekly (1913), and Hearst-Selig News Pictorial (1914). Easy railway communication with Mexico brought some 80 North American cameramen to cover the Revolution, including L.M. Burrud, Tracy Mathewson, Victor Milner, Charles Pryor, Charles Rosher, and Gilbert Warrenton (Fritz Arno Wagner was sent

from Pathé's New York office). Kevin Brownlow (in his book *The War, The West and the Wilderness*, 1978) offers a stirring account of the perilous adventures of the American cinematographers, having as much difficulty in staying in line with the United States' ever-shifting policies towards Mexico as in dodging Mexican shells and bullets. The exclusive rights to film his battles which Villa had sold to Mutual were hard to protect; and while Charles Rosher was filming the battle of Ojinaga for Mutual, the enterprising Charles Pryor was competing on behalf of the El Paso Feature Film Co. Under fire, Pryor filmed both rebel and Federal forces. A shell damaged his camera. Finally he was arrested by Federal troops and deported to the United States. His film was shown in London in May 1914 and subsequently throughout Europe. Rosher was also arrested by the Federals, but had better luck: he was taken before General Mercado, Huerta's brother-in-law, who turned out to be a fellow Mason: "Well, I was entertained royally in Ojinaga." Raoul Walsh recalled that Villa was paid \$500 a month to be photographed for the big feature being planned by Mutual, *The Life of General Villa*. D.W. Griffith was supposed to have supervised it. The film was directed by Christy Cabanne, and released in May 1914. Walsh, who played Villa as a young man, remembered that Villa obligingly postponed the daily executions and looting of the resultant corpses until 7 or 8 in the morning, when the light was better for filming.

The allies' advance proved unstoppable, and after a brilliant campaign, Obregón entered Guadalajara on 7 July 1914 and Querétaro on 4 August (Entrada triunfal de Obregón a Querétaro). On 20 August, the Federal army having surrendered, Venustiano Carranza and Álvaro Obregón entered Mexico City (Entrada de las fuerzas constitucionalistas a la Ciudad de México, Agosto 20 de 1914).

Carranza declared himself President, and, hoping to avoid conflict between his fellow victors, called a convention to discuss the future of the country. It began in Mexico City on 1 October, but became so heated that it was moved to the more neutral location of Aguascalientes (Francisco Villa en la Convención de Aguascalientes). Villa arrived at the head of his army; Zapata sent delegates. Things did not go Carranza's way. Eulalio Gutiérrez was named Interim President and Carranza was asked, but refused, to give up his title as Primer Jefe of the Revolution. The Revolution was now definitively split between the Constitucionalistas (Constitutionalists) led by Carranza and Obregón and the Convencionistas (Conventionists) led by Villa and Zapata. What had been revolution now became a bloody civil war. In September Zapata and Villa broke with Carranza, and in November both declared war. Carranza departed for Veracruz.

On 1 December Villa and Zapata marched through Mexico City (Entrada de Emiliano Zapata y Francisco Villa a la Ciudad de México, 6 de Diciembre de 1914). While the peasant-clad Zapatistas behaved in an orderly fashion, Villa and his uniformed and well-equipped army were widely accused of rape and looting. One of Villa's first acts, however, was to visit the grave of Madero, who he knew had countermanded Huerta's order to kill him (Villa en la tumba de Madero). The tables were quickly turned; and between January and June Obregón inflicted a

succession of defeats on Villa's army, notably the battles of Celaya and Trinidad. Though his military strength progressively dwindled, Zapata kept up his assault. Carranza and General Pablo González had less success in trying to disarm Zapata in his southern state of Morelos. In October 1915, the U.S., acknowledging the definitive shift of power, recognized Carranza and cut off arms supplies to Villa. Villa unwisely retaliated by attacking a train, killing 16 Americans, and subsequently staging an invasive raid on Columbus, New Mexico. Carranza agreed to allow the American General John J. Pershing to enter Mexico with a force of 3,000 to try to capture Villa, though they never found him. On 6 April 1918 Zapata was murdered by the troops of a Carranza officer who had pretended to defect to him: after his death resistance in the South dissipated. The shots we see of him in the compilation Emiliano Zapata. Momentos históricos de su vida y funerales are rare. Successive governments, right through the 1930s and 40s, strove to keep images of Villa and Zapata and their followers off the screen, though the situation had changed by 1968, when President Gustavo Díaz Ordaz scolded protesting students for featuring portraits of Che Guevara, Mao Tse-tung (Mao Zedong), and Ho Chi Minh in their demonstrations, rather than such Mexican national heroes as Zapata and Villa.

In 1920 Carranza's term of office was coming to an end, and the policy of no re-election was now positively upheld. Obregón (who had lost an arm at the Battle of Trinidad) announced he would run for election. Many of his supporters were imprisoned, and he himself was obliged to flee Mexico City. On 13 April Obregón called for an uprising against Carranza. His supporters included Villa. On 7 May Carranza fled to Veracruz, taking with him 10,000 followers and the national treasury. A dynamite-laden train smashed into his first train. Carranza retreated, but on 21 May died – either by suicide or murdered by the apparently friendly guerrilla leader Rodolfo Herrero.

On 24 May 1920 Adolfo de la Huerta was appointed Interim President, and subsequently granted amnesty to Villa. Pursued by the government and no longer supplied with arms by the U.S., Villa fought for a while with guerrilla tactics, until finally he offered to lay down his arms, following the death of Carranza in 1920, as a gesture of goodwill towards the pacification of the country. The event was recorded by two cameramen, in Sabinas, Coahuila, and at the hacienda de Tlahualillo, Durango, where the arms were handed over. The film record *Rendición de Villa* is notable for a more "modern" technique, with shorter shots and faster cutting.

On 30 November 1920, Obregón was elected President. De la Huerta accused Obregón of corruption and in 1923 attempted to unseat him, but his armed revolt was crushed on 24 January 1923. De la Huerta fled to Los Angeles; Obregón ordered the execution of every rebel officer with rank above major.

On 20 July 1923 Villa was shot and killed in the car in which he was driving with six bodyguards in Parral, Chihuahua. The circumstances of the assassination have never been clarified, though Villa's support for the Interim President Adolfo de la Huerta had bitterly provoked

Álvaro Obregón and General Plutarco Elías Calles, who was to succeed Obregón at the forthcoming presidential election. Villa's grave was later desecrated and his head removed and stolen.

AURELIO DE LOS REYES GARCÍA-ROJAS

Fonte copie / Film sources

Le copie dei film di questo programma provengono dalla Filmoteca de la UNAM (Fondo Gabilondo e/o Fondo Toscano, come di volta in volta precisato), salvo il titolo finale appartenente alla Cineteca Nacional. Tutti i film sono in DCP e hanno le didascalie in spagnolo, salvo diversa indicazione. / *All films in this programme are from the Filmoteca de la UNAM, Fondo Gabilondo and/or Fondo Toscano, except for the final title which belongs to the Cineteca Nacional. All films are DCPs, and have Spanish intertitles unless otherwise indicated.*

[MILITARIZACIÓN DE LA ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA]

[Militarizzazione della scuola secondaria superiore / *Militarization of the Preparatory School*] (1913)

Prod., f./ph: Hermanos Alva; 5'38"; Fondo Gabilondo.

[MANIFESTACIÓN CELEBRADA EN LA CIUDAD DE MÉXICO EL 1° DE MAYO DE 1913 EN CONMEMORACIÓN DEL DÍA DEL TRABAJO]

[Manifestazione a Città del Messico per la Festa del Lavoro / *Demonstration Celebrating Labour Day in Mexico City, 1 May 1913*]

Prod., f./ph: Hermanos Alva; 6'57"; Fondo Gabilondo.

[EXHUMACIÓN DEL SENADOR CHIAPANECO BELISARIO DOMÍNGUEZ, AGOSTO 13 DE 1914]

[Esumazione del senatore del Chiapas Belisario Domínguez, 13 agosto 1914 / *Exhumation of Belisario Domínguez, Senator from Chiapas, 13 August 1914*]

Prod., f./ph: Hermanos Alva; 1'01"; Fondo Gabilondo.

[ENTRADA TRIUNFAL DE OBREGÓN A QUERÉTARO]

[Entrata trionfale di Obregón a Querétaro / *Triumphal Entry of Obregón into Querétaro*] (1914)

Prod., f./ph: Hermanos Alva; 2'10"; Fondo Gabilondo.

ENTRADA DE LAS FUERZAS CONSTITUCIONALISTAS A LA CIUDAD DE MÉXICO, AGOSTO 20 DE 1914

[Entrata trionfale delle forze costituzionaliste a Città del Messico, 20 agosto 1914 / *Entry of the Constitutionalist forces into Mexico City, 20 August 1914*]

Prod: Hermanos Alva, Salvador Toscano, Jesús H. Abitia; *f./ph:* Hermanos Alva, Antonio Ocañas?, Salvador Toscano?, Jesús H. Abitia; 16'27"; Fondo Edmundo Gabilondo, Fondo Toscano, *ramo [section]* Jesús H. Abitia.

[REVISTA DE TROPAS VILLISTAS, FEBRERO-MARZO 1914]

[Passaggio in rassegna delle truppe di Villa, febbraio-marzo 1914 / *Review of Villa's Troops, February-March 1914*]

Prod., f./ph: Hermanos Alva; 7'28"; Fondo Gabilondo.

[TOMA DE ZACATECAS, JUNIO DE 1914]

[Presca di Zacatecas, giugno 1914 / *Capture of Zacatecas, June 1914*]

Prod., f./ph: Hermanos Alva; 8'55"; Fondo Gabilondo.

[FRANCISCO VILLA EN LA CONVENCION DE AGUASCALIENTES]

[Francisco Villa alla Convenzione di Aguascalientes / *Francisco Villa at the Aguascalientes Convention*] (1914)

Prod: Salvador Toscano; *f./ph:* Salvador Toscano?, Antonio Ocañas?; 2'49"; Fondo Gabilondo.

[EMILIANO ZAPATA. MOMENTOS HISTÓRICOS DE SU VIDA Y FUNERALES]

[Emiliano Zapata. Momenti storici della sua vita e il suo funerale / *Emiliano Zapata. Historic Moments of his Life and Funeral*] (c.1919?)

Prod: ?; f./ph: ?; 8'21"; Fondo Gabilondo.

ENTRADA DE EMILIANO ZAPATA Y FRANCISCO VILLA A LA CIUDAD DE MÉXICO, 6 DE DICIEMBRE DE 1914

[Entrata di Emiliano Zapata e Francesco Villa a Città del Messico, 6 dicembre 1914 / *Entry of Emiliano Zapata and Francesco Villa into Mexico City, 6 December 1914*]

Prod., f./ph: Hermanos Alva; 18'25"; Fondo Gabilondo, Fondo Toscano.

[VILLA EN LA TUMBA DE MADERO]

[Villa sulla tomba di Madero / *Villa visits the grave of Madero*] (1914)

Prod: Hermanos Alva, Salvador Toscano; *f./ph:* Hermanos Alva, Antonio Ocañas?, Salvador Toscano?; 3'16"; Fondo Gabilondo, Fondo Toscano.

[RENDICIÓN DE VILLA]

[Resca di Villa / *Villa's Surrender*] (1920)

Prod: ?; f./ph: ?; 5'49"; Fondo Gabilondo, Fondo Toscano.

[ASESINATO DE VILLA]

[Assassinio di Villa / *Assassination of Villa*] (1923)

Prod: ?; f./ph: ?; 2'17"; Fondo Toscano.

[FRANCISCO VILLA EN OJINAGA]

[Francisco Villa a Ojinaga / *Francisco Villa in Ojinaga*] (1913-1914)

Prod: El Paso Feature Film Co., Charles Pryor; *f./ph:* Charles Pryor; 15', col. (imbibito/*tinted*); Cineteca Nacional (Fondo American Film Institute). Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Restaurato digitalmente dalla Cineteca Nacional a partire da copie nitrato originali imbibite in avanzato stato di decadimento. I colori, ricostruiti digitalmente, corrispondono agli originali. Le didascalie sono state ricavate da copie acetato in bianco e nero.

Digitally restored by the Cineteca Nacional from original tinted nitrate prints in an advanced state of decay. Colours digitally reconstructed to match the originals; titles restored from black and white acetate copies.

Rarità italiane / *Italian Rarities*

VIAGGIO IN CONGO (Guido Piacenza, IT 1912)

Regia/dir., f./ph: Guido Piacenza; film non editato e non distribuito/
unedited film, not distributed; 35mm, 779 m., 31' (22 fps); *fonte copia/print source:* Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Didascalie in italiano e inglese / *Italian and English intertitles.*

Guido Piacenza (1881-1939), membro di un'importante famiglia di industriali italiani, fu fotografo documentarista ed è considerato un pioniere dell'aerostatica e dell'aeronautica. Lo spirito d'avventura lo portò a intraprendere numerosi viaggi che documentò, come il fratello Mario, con importanti reportages fotografici. Particolarmente note le sue imprese in pallone aerostatico anche ad alta quota.

Tra il febbraio e il luglio del 1912 Guido Piacenza, in compagnia dei medici Lorenzo Borelli e Mario Neri, attraversò il Congo Belga per vie fluviali e terrestri sino ad arrivare in Uganda, documentando alcune importanti tappe della spedizione.

È lo stesso Guido prima della partenza a scrivere: "L'idea di un viaggio nell'Africa equatoriale era sempre stata per me di grande attrattiva. La lettura dei viaggi di Stanley, nell'Africa tenebrosa, mi avevano grandemente appassionato e per me il miraggio di quei viaggi, attraverso le grandi foreste ricorreva sovente nei miei sogni con tutto il fascino dei paesi nuovi, e del mistero delle terre sconosciute. Per quanto ora il continente africano sia stato attraversato per ogni senso dai bianchi, e che ormai la grande zona bianca che or sono pochi anni si estendeva sulla carta dell'Africa, sia andata per le successive esplorazioni restringendosi man mano fino a scomparire, sì che non esiste ora più regione che non sia stata visitata e descritta, pure l'interesse che mi destavano quei paesi non era in me diminuito, e se ora non mi sarebbe più stato possibile portare un contributo nello studio di qualche nuova regione o nella soluzione di qualcuno dei problemi geografici del centroafricano, che tante discussioni avevano sollevato così avevo deciso di mandare ad effetto il sogno che da lungo tempo accarezzavo."

Piacenza riprese il carico degli animali sulla nave al porto di Dakar, l'avvicinamento in treno a Léopoldville animata dallo scarico dei caucci e dal popoloso mercato; molte le inquadrature dal battello in navigazione sul fiume Congo e dalle piroghe sul fiume Itimbiri, che registrano la vita lungo le rive. Altre immagini mostrano il carico della legna nei pressi di Mobeka, la missione di Ibembo, la partenza dei portatori a Manzali e ancora il trasporto delle provvigioni ad Amadi.

Guido Piacenza scelse d'impressionare la maggior parte della pellicola vergine che aveva portato con sé con le immagini dei villaggi dei Mangbetu nell'interno: momenti della vita quotidiana e soprattutto il *jango*, una cerimonia ritmata da musiche e danze. Nel villaggio del capo Kiriboro i guerrieri inscenano davanti alla macchina da presa pantomime di battaglie, mentre le donne si uniscono agli uomini in danze dal ritmo ipnotico.

Nel villaggio del capo Okondo, circondato dalle mogli adorne di monili d'ottone, si celebra un grande *jango* che coinvolge tutto il villaggio.

Il filmato si arresta con le riprese dei fabbri e del villaggio del capo Bunza nella regione dello Uele ma la spedizione proseguì con la visita alle miniere di Moto, la perlustrazione del Ruwenzori e l'arrivo in Uganda, da dove Piacenza e Borelli fecero ritorno in Italia. Queste ultime parti del viaggio, non riprese, sono testimoniate da oggetti, fotografie, agende e da un dettagliato diario manoscritto – conservati dalla Fondazione Piacenza di Pollone – che offrono oggi uno spaccato affascinante del contesto e dell'andamento della spedizione. Il filmato, nonostante i contatti all'epoca di Guido Piacenza con la casa di produzione Itala Film, fu sviluppato dallo stesso Piacenza in Africa (tra non poche difficoltà, come testimoniano le pagine del diario) ma non fu poi montato né distribuito; venne dunque custodito per decenni dalla famiglia che lo affidò poi a Maria Adriana Prolo, fondatrice del Museo Nazionale del Cinema di Torino, che ne fece copia d'archivio su pellicola ininfiammabile e su nastro.

Il restauro di *Viaggio in Congo* è stato realizzato dal Museo Nazionale del Cinema di Torino con la collaborazione della Fondazione Piacenza di Pollone a partire dal negativo camera originale in supporto nitrato di 800 metri conservato dal Museo. Le informazioni contenute nel diario e nelle agende di Guido Piacenza hanno permesso di stabilire un ordine cronologico di montaggio. I manoscritti sono stati anche la fonte dei cartelli inseriti nella copia, redatti con il contributo del Laboratorio di Antropologia Visiva del Dipartimento Culture, Politiche e Società dell'Università di Torino. Ha inoltre collaborato alle ricerche il Museo Nazionale della Montagna di Torino.

Gli scritti e i documenti d'archivio di Guido Piacenza sono ora raccolti nel volume curato da Andrea Pivotto, *Vegliando l'immensità che mi circonda. Racconti di terra e cielo*, Gariazzo Edizioni, Biella, 2013.

Le ricerche condotte hanno messo in evidenza come *Viaggio in Congo*, preziosa testimonianza naturalistica ed etnografica, sia uno dei più antichi filmati realizzati in quei territori. Un documento sino a ora inedito che oltre a destare l'interesse di storici, studiosi e ricercatori può finalmente attraverso il recente intervento di restauro raggiungere anche il grande pubblico.

A distanza di un secolo le immagini invitano gli spettatori in sala a percorrere le tappe di questo affascinante viaggio nel cuore di tenebra dell'Africa, rievocando le imprese di Stanley e le pagine di Conrad.

Il restauro del film è stato realizzato dal Museo Nazionale del Cinema di Torino presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata di Bologna nel 2013. – CLAUDIA GIANETTO

Born into a prominent family of Italian industrialists, Guido Piacenza (1881-1939) was a documentary photographer and a pioneer of ballooning and aviation. His adventurous spirit led him on a great many

journeys, which he recorded, as did his brother Mario, in impressive photographic reports. He was well known for his ballooning exploits, especially at high altitude.

Accompanied by doctors Lorenzo Borelli and Mario Neri, from February to June 1912 Piacenza travelled by land and water across the Belgian Congo to reach Uganda, documenting some of the expedition's most important stages.

Before their departure he wrote: "The idea of a journey in equatorial Africa has always fascinated me. Reading of Stanley's travels in darkest Africa was a gripping experience and the mirage of those journeys through the great forests often appeared in my dreams with all the attraction of new countries and the mystery of unknown lands. Though the African continent has now been crossed in all directions by white men, and the huge blank space which a few years ago stretched across the map of Africa has been reduced to nothing by successive explorations, so that now there is no region that has not been visited and described, the interest aroused in me by those countries has not diminished. Even though it is no longer possible for me to contribute to the study of some new region or the solution of a much-debated geographical problem in central Africa, I have decided to make my long-cherished dream come true."

Piacenza filmed animals being loaded onto a ship in the port of Dakar and the approach to Léopoldville by train, enlivened by shots of rubber being unloaded and the teeming market. He took numerous shots from their boat on the Congo river and their canoes on the Itimbiri, recording riverside life. Other sequences depict timber being loaded near Mobeka, the mission at Ibembo, the departure of the porters at Manzali, and the transport of provisions at Amadi.

Piacenza decided to devote most of the virgin film he had with him to make a record of the Mangbetu villages in the interior: glimpses of everyday life, with particular attention to the jango, a ritual celebrated to the rhythms of music and dance. In the village of chief Kiriboro, his warriors enact battle scenes for the camera, and women join the men as they dance to a hypnotic rhythm.

In the village of chief Okondo, surrounded by his wives adorned with brass necklaces, a large-scale jango involves the entire population.

The footage comes to an end with shots of the smithies in chief Bunza's village in the Uele region, but the expedition continued with a visit to the mines at Moto, a reconnoitre of the Rwenzori Range (the Mountains of the Moon), and arrival in Uganda, whence Piacenza and Borelli returned to Italy. Witness is borne to these final stages by souvenirs, photographs, diaries, and a detailed handwritten journal – conserved at the Fondazione Piacenza in Pollone – which together provide a fascinating insight into the context and progress of the expedition.

Although Guido Piacenza had contacts at the Itala Film production company, he developed the film himself in Africa (not without considerable difficulty, as his diary records), but it was not subsequently edited or released. Having been kept for decades by his family, it was given to Maria Adriana Prolo, founder of the Museo Nazionale del

Cinema in Turin, who made an archive copy of it on safety film and on tape.

The restoration of *Viaggio in Congo* was carried out by the Museo Nazionale del Cinema with the co-operation of the Fondazione Piacenza, starting from the original 800-metre nitrate camera negative conserved at the museum. The chronological order for the cutting was established from the diaries and journal kept by Guido Piacenza. His manuscripts were also used as sources for the title cards included in the copy, drafted with the assistance of the Visual Anthropology Workshop of the Department of Culture, Politics and Society at the University of Turin.

The writings and archive documents left by Guido Piacenza have been collected in a book edited by Andrea Pivotto, *Vegliando l'immensità che mi circonda. Racconti di terra e cielo*, published by Gariazzo Edizioni, Biella, 2013.

Research has established that *Viaggio in Congo*, a work of great naturalistic and ethnographic value, is one of the oldest films ever shot in those lands. Hitherto unseen, besides arousing the interest of historians, scholars and researchers, we hope it will reach the wider public thanks to this recent restoration.

After more than a century, its images invite spectators to follow the steps made on this fascinating journey into the heart of darkness, in a re-evocation of Stanley's exploits and Conrad's finest pages.

The restoration was carried out by the Museo Nazionale del Cinema of Turin at the laboratory of *L'Immagine Ritrovata* in Bologna in 2013.

CLAUDIA GIANETTO

I PROMESSI SPOSI (Ambrosio, Torino, IT 1913)

Regia/dir., prod: Eleuterio Rodolfi; *scen*: Arrigo Frusta, dal romanzo di/based on the novel by Alessandro Manzoni; *cast*: Gigetta Morano (Lucia Mondella), Mario Voller Buzzi (Renzo Tramaglino), Umberto Scalpellini (Don Abbondio), Eugenia Tettoni (la monaca di/the nun of Monza), Antonio Grisanti (l'Innominato/The Unnamed), Luigi Chiesa (Don Rodrigo), Ersilia Scalpellini (Agnese), Bianca Schinini (Perpetua), Edoardo Rivalta (il cardinale/Cardinal Borromeo), Cesare Zocchi, Rina Albry, Giulietta De Riso, Vitale De Stefano; *data v. c./ censor date*: 1.12.1913 (no. 583); *première*: 9.1913, Lido di Venezia; *orig. l*: 1587/1800 m.; 35mm, 1236 m., 60' (18 fps), col. (imbibito/tinted); *fonte copia/print source*: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia – Cineteca Nazionale, Roma / Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Didascalie in italiano / Italian intertitles.

La casa torinese Ambrosio ha tra i suoi punti di forza l'affiatata coppia Eleuterio Rodolfi e Gigetta Morano, che incanta con le comiche brevi e i primi passi per l'epoca un po' spregiudicati nella commedia. Una complicità creativa che trova fertile terreno anche nelle opere che a vario titolo rientrano nella produzione più impegnata e ricercata, quella della "Serie d'Oro".

Il 1913 è l'anno di *Quo Vadis?*, *Ma l'amor mio non muore!* e dell'uscita concorrenziale di *Gli ultimi di giorni di Pompei* e *Jone* con i quali la

Ambrosio e la Pasquali & C. si confrontano sugli schermi e in sede legale. La sfida tra le due case torinesi si ripropone proprio per l'adattamento ambizioso di *I promessi sposi*, considerato già a inizio Novecento uno dei romanzi più importanti della letteratura italiana. L'opera diretta da Rodolfi è attualmente l'unica degli adattamenti cinematografici realizzati negli anni Dieci (oltre il coevo della Pasquali, altri due sono del 1908 e del 1911) che è possibile rivedere sullo schermo. Ciò che le immagini del film insieme ai materiali realizzati all'epoca per la promozione – le preziose brochures, le fotografie ma anche l'opera manzoniana edita dalla Hoepli nel 1917 “illustrata con 24 tavole cinematografiche della Ambrosio” – ci restituiscono è uno spettacolo insieme ricco ed equilibrato, risultante di una ben riuscita alchimia. Non ultimo il contributo della penna di Arrigo Frusta, direttore dell'Ufficio Soggetti, che ben sa cogliere quest'opportunità di confrontarsi con un classico ottocentesco: dosa al meglio le parti corali e le parti incentrate sui protagonisti, con una struttura narrativa che propone i passaggi chiave del romanzo in sei parti con risultati – si veda la rievocazione della pestilenza – talora sorprendenti. Il materiale di partenza è costituito da una copia positiva nitrato, imbibita, con didascalie italiane, acquisita dalla Cineteca Nazionale alla fine degli anni '50, che, a oggi, risulterebbe l'unico esemplare esistente del film.

I titoli di testa non originali, con altro cast rispetto la versione Ambrosio del romanzo manzoniano, ne hanno a lungo ritardato la corretta identificazione, mentre altre caratteristiche “anomale”, come gli *edge marks* (codici Kodak riferibili al 1925 e F.I.L.M. FERRANIA), le perforazioni in prevalenza positive standard e la presenza di didascalie riassuntive su pellicola “Ferrania” in bianco e nero, inducono a considerarla una riedizione della seconda metà degli anni Venti, ottenuta attingendo a materiali originari, ma in parte integrati e ricostituiti con ristampe, nuovo montaggio e nuovo *editing*. Anche le colorazioni (imbibizione color ambra prevalente in tutto il film e blu-verde per le sole scene della cosiddetta “notte degli'imbrogli e dei sotterfugi”, quando falliscono contemporaneamente sia il matrimonio a sorpresa di Renzo e Lucia sia il rapimento di Lucia a opera dei Bravi), riflettono più consuetudini della tarda fase del muto piuttosto che i canoni cromatici della metà degli anni Dieci.

Rispetto alla lunghezza originale (due le possibili varianti segnalate: 1587 m. o 1800 m.) la copia in questione è più breve, nella misura di circa un quarto, con una suddivisione in parti ridotta da sei a quattro. Le lacune sono tuttavia distribuite in maniera omogenea lungo il film, con sole due eccezioni nella prima e nella terza parte, sì da non compromettere la chiarezza e il piacere della visione.

L'individuazione delle lacune, di un corretto ordine di montaggio e il ripristino delle didascalie mancanti o non originali è stato possibile grazie all'analisi della documentazione d'epoca conservata dal Museo di Torino.

Per quanto riguarda l'iter di lavorazione, la copia nitrato è stata riparata (lavoro che ha riguardato in particolare danni rilevanti alle perforazioni) ed è stata acquisita a risoluzione 2K. Sono stati poi eseguiti interventi

di restauro digitale, curando in particolare la stabilità dell'immagine, in gran parte compromessa dai danni della copia nitrato, e la resa delle imbibizioni.

Completato l'*editing*, con l'inserimento di cartelli per i credits e per l'integrazione delle lacune, si è proceduto al *recording* del file definitivo su duplicato negativo colore 35mm, alla sua archiviazione su LTO e infine alla stampa di due copie positive colore 35mm.

L'intervento di restauro, a cura della Cineteca Nazionale di Roma e del Museo Nazionale del Cinema di Torino, è stato eseguito presso il laboratorio Eurolab/Cinema Communications Service di Roma nel 2013. – CLAUDIA GIANETTO, MARIA ASSUNTA PIMPINELLI

One of the greatest strengths of the Ambrosio company was the harmonious pairing of Eleuterio Rodolfi and Gigetta Morano, who charmed audiences with their highly successful short comedies and the first steps for that period into more daring material. Their creative teaming also found fertile terrain in the various works of a more adventurous and refined nature which made up the company's “Gold Series”.

In 1913, the year of Quo Vadis? and Ma l'amor mio non muore!, the Ambrosio and Pasquali companies confronted each other on screen and off, fighting a legal battle over rival screen adaptations of Edward Bulwer-Lytton's The Last Days of Pompeii, both released in August: Gli ultimi giorni di Pompei (Ambrosio) and Jone o gli ultimi giorni di Pompei (Pasquali). The two Turin-based companies also went head-to-head over the ambitious adaptation of Alessandro Manzoni's I promessi sposi (The Betrothed), considered then as now one of the most important novels in Italian literature. Pasquali's screen version was first publicly shown in June, while Ambrosio's production, directed by Rodolfi, came out in September. Other adaptations dated back to 1908 and 1911; Rodolfi's 1913 version is currently the only one made in the 1910s that it is possible to see today.

Together with the film's images, the promotional material released at the time – brochures, stills, and the 1917 Hoepli edition of Manzoni's novel “illustrated with 24 cinematic plates from the Ambrosio production” – help to restore to us the ensemble of a rich and well-balanced spectacle, the result of a successful alchemy. A major contributor to its success was the screenplay written by Arrigo Frusta, the director of Ambrosio's Story Department, who seized the opportunity to come to grips with a 19th-century classic. He struck a fine balance between ensemble set-pieces and the parts centring upon the two leads, with a narrative structure presenting the novel's key passages in 6 parts, in some cases – notably the plague scenes – with remarkable results.

The Restoration

The starting point was a tinted nitrate print with Italian intertitles. Acquired at the end of the 1950s by the Cineteca Nazionale, it remains the only copy of the film known to exist.

The non-original opening credits, featuring a cast different from that of the Ambrosio production, long prevented the film's proper

identification. A series of clues, such as the edge marks (a Kodak code traceable to 1925, and the words “F.I.L.M. FERRANIA”), the prevalence of positive standard perforations, and the presence of summarizing intertitles on “Ferrania” film in black and white, led to the conclusion that this was a re-issue from the second half of the 1920s, using original material augmented and reconstructed with reprints, fresh cutting, and new editing. The colouring (amber tinting in most of the film, except for the blue-green used for the scenes of the “night of deception and subterfuge”, with the failure of Renzo’s surprise wedding to Lucia and Lucia’s abduction by the Bravi) is more characteristic of the late silent period rather than the chromatic canons of the mid-1910s.

Compared to the film’s original length (there are two known possibilities: 1587 metres or 1800 metres), this copy is shorter by about a quarter, with its subdivision into parts reduced from 6 to 4. With the exception of only the first and third parts, the gaps are evenly distributed throughout the film, which minimizes interference with the story’s logic and the audience’s appreciation.

The identification of the gaps, the proper cutting order, and the restoration of the missing or non-original intertitles was made possible by the analysis of period documentation conserved by the Museo Nazionale del Cinema in Turin.

In the restoration process the nitrate copy was repaired (the perforations were particularly badly damaged) and then digitized at a resolution of 2K, paying special attention to image stability, which had been compromised to a great extent by damage to the original nitrate, and the rendering of the tinting. After editing, with the insertion of cards for the credits and to fill in the gaps, we proceeded to record the final digital file onto a 35mm colour duplicate negative, and then archived it on LTO [Linear Tape-Open], after which two 35mm positive colour copies were printed.

The restoration, a collaboration by the Cineteca Nazionale (Rome) and the Museo Nazionale del Cinema (Turin), was carried out with the Eurolab/Cinema Communications Service in Rome in 2013.

CLAUDIA GIANETTO, MARIA ASSUNTA PIMPINELLI

GIUSEPPE VERDI NELLA VITA E NELLA GLORIA (1813-1913)

(Labor Films, Milano, IT 1913)

Regia/dir.: Giuseppe De Liguoro; *f./ph.*: A. Galli; *mus.*: Ferrarese & Bellucci (1913), da motivi verdiani/using themes by Verdi; *cast.*: Egisto Cecchi (Carlo Verdi, padre di/father of Giuseppe), Annita Archetti Vecchioni (Luigia Utini, madre di/mother of Giuseppe), Elda Bruni (Margherita Barezzi), Anacleto De Negri (Giuseppe a sette anni/at age 7), Siro Defronale (Giuseppe nella seconda e terza epoca/in Parts 2 and 3), Raffaele Magistri (vecchio musicista/old musician), Ettore Moretti (l’organista/the organist Baistrocchi), Egidio Brandi (Antonio Barezzi), Mario Tito (Gaetano Donizetti), Wladimiro De Liguoro (Giovanni Bellini), Olga Fleuriel (Giuseppina Strepponi), O. Paolucci (Rigoletto), Evelina Sandri (Gilda), Carlo Fioretti (Manrico), Ida Savoldi (Azucena), Ines Regina (Aida), Silvio Perez (Radamès),

Maria Jvonne (Amnérís), Argia Mery (Violetta), Paolo Seroni (Alfredo), Otto Sandron (Otello), Gilda Leoni (Desdemona), Mario Palombi (Falstaff); *data v.c./censor date.*: 4.12.1914 (no. 5614); *data uscita/rel.*: 31.10.1913; *orig. l.*: 2000 m.; 35mm, 585 m., 32' (16 fps), col. (imbibito/tinted, Desmet method); *fonte copia/print source.*: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia – Cineteca Nazionale, Roma. Didascalie in italiano / Italian intertitles.

Il film, dedicato alla celebrazione del centenario verdiano, affronta un genere all’epoca da noi poco frequentato: quello biografico, dedicato alla ricostruzione della vita di personaggi di spicco dell’arte, della cultura o della politica. Nella produzione italiana, tra i tentativi precedenti in quella direzione avvenuti nell’ambito del film a corto e a medio metraggio, possiamo almeno ricordare i film della Cines Anita Garibaldi (1910), forse girato da Mario Caserini, e soprattutto la biografia di San Francesco, *Il poverello di Assisi* (1911) realizzato nella città umbra da Enrico Guazzoni. Di quest’ultimo la biografia verdiana riprende la struttura a “siparietti”, con scene ed episodi privi di continuità narrativa, volti all’illustrazione di momenti salienti della vita e della carriera del personaggio illustrato: con la complicazione però, in questa occasione, della dimensione narrativa più ampia e complessa conseguente alla scelta di realizzare un film intorno ai 2000 metri. D’altra parte i realizzatori potevano contare questa volta su un cineasta tra i più esperti ed agguerriti del cinema nazionale, Giuseppe De Liguoro, già attivo a Milano tra il 1909 e il 1910, quando aveva collaborato con la Milano Films al primo lungometraggio della Casa e della produzione italiana, la riduzione della prima cantica della “Divina Commedia”.

Per il film su Verdi, la sceneggiatura prevedeva la suddivisione del racconto in un prologo e quattro epoche diverse, corrispondenti agli anni dell’infanzia, della formazione, dei maggiori successi professionali e infine della vecchiaia, quando il musicista era diventato un “illustre vegliardo”. Di queste diverse parti nella copia attuale sono sopravvissute solo il prologo e il racconto della prima epoca; per il resto ci si affida alle poche inquadrature rimaste e a fotografie fisse (di qualità molto modesta), che – attraverso il succedersi di vari attori che impersonano il musicista negli anni della giovinezza e della maturità – danno comunque un’idea delle principali articolazioni della narrazione: i primi sintomi della vocazione artistica che si manifestano già nella fanciullezza; il trasferimento dal paese d’origine (Roncole) a Busseto, e quindi a Milano (dove invano Giuseppe tenta di essere ammesso al Conservatorio); il matrimonio con la figlia del suo protettore Margherita Barezzi (con la quale ritorna a Busseto come maestro di Cappella); il dramma della perdita della moglie e dei figli, con la sua rinuncia all’attività musicale; e poi, nella terza epoca, l’incontro con la cantante Giuseppina Strepponi, e i maggiori successi della sua ritrovata operosità nella lirica (da “Nabucco” al “Falstaff”), quando tra l’altro venne trasformato in un simbolo del Risorgimento nazionale; l’ultima epoca mostra con toni enfatici e immagini allegoriche la consacrazione della fama del musicista, “il bacio del genio e della gloria”, come scandisce una didascalia, accennando, prima della morte,

alla fondazione della Casa dei musicisti a Milano. Nella quarta epoca, seguendo l'itinerario delle "prime" verdiane fra i principali teatri, da Milano a Genova, si ricostruiscono, impiegando noti cantanti lirici, scene dei principali successi del musicista, da "Aida" a "Rigoletto", "Otello", "Falstaff", destinati a essere evocati e contrappuntati dall'esecuzione dal vivo dei brani musicali più famosi (anche se, a leggere le cronache d'epoca, la corrispondenza tra scena e musica spesso veniva meno): in un crescendo di effetti che oggi la perdita delle relative immagini ci impedisce di apprezzare.

Il difetto più evidente della sceneggiatura – probabilmente scritta dallo stesso De Liguoro – risulta comunque evidente nel prologo, inutilmente prolisso nel ricostruire le vicissitudini della famiglia Verdi, sopravvissuta a eventi bellici non ben precisati, tra saccheggi e incendi, con la fuga della madre con il neonato Giuseppe, in cima al campanile della chiesa di Roncole. Risultano invece convincenti e ben caratterizzati, con pochi ma significativi accenni, i personaggi di contorno, sostenuti da interpreti di buon mestiere, e il lavoro dell'operatore e dello scenografo nel ricostruire scorci della Busseto e della Milano del primo Ottocento.

Nonostante le ambizioni e il notevole impegno economico e organizzativo, questa biografia verdiana doveva rimanere l'unico prodotto dalla Labor Films, società voluta da due impresari lombardi, i fratelli Maggioni, costituita a Milano tra marzo e aprile del 1913 e chiusa subito dopo la conclusione della lavorazione di questo film: lavorazione peraltro largamente pubblicizzata sulla stampa d'epoca.

ALDO BERNARDINI

Ipotesi di ricostruzione del film in versione italiana, eseguita dalla Cineteca Nazionale di Roma, in base ad un rullo nitrato appartenente al fondo Attilio Giovannini, ivi conservato; e ai frammenti restaurati dalla Cineteca del Friuli, depositati dall'Archivio Carlo Montanaro di Venezia, per i quali il nitrato di origine non è più esistente. Il restauro è stato effettuato al laboratorio L'Immagine ritrovata di Bologna, che ha restaurato il film a 4K, con ritorno in pellicola, ricreando le colorazioni di origine con il Metodo Desmet. Per l'edizione si è fatto ricorso anche a foto e testi d'epoca, tratti dal programma di sala conservato alla Biblioteca Fondazione Cariparma di Busseto. Dal restauro è stato rimosso un frammento de *I Nibelunghi* di Fritz Lang, che qualche esercente degli Anni Venti aveva creativamente inserito per sopperire alla mancanza di scene delle grandi opere di Verdi. – IRELA NUÑEZ

Made to celebrate the centenary of Verdi's birth, this film represents a genre rare in Italy at that time – biographical films, depicting the lives of leading figures in the arts, culture, and politics. Previous short and medium-length efforts in this respect included the Cines production Anita Garibaldi (1910), possibly directed by Mario Caserini, and, most prominently, a biography of St. Francis, Il poverello di Assisi (1911), filmed in the town itself by Enrico Guazzoni. The theatrical episodic structure of this Verdi biography follows the pattern of Guazzoni's Assisi film, with scenes designed to illustrate the salient moments in

the subject's life and career. In this case, the decision to make a film of about 2,000 metres resulted in a longer, more complicated narrative. To handle this, the producers engaged the services of one the most expert and experienced directors in early Italian cinema: Giuseppe De Liguoro, who in 1909 and 1910 had worked for Milano Films on the company's – and Italy's – first feature-length film, an adaptation of the first part of Dante's Divine Comedy.

The screenplay divided the story of Verdi's life and music into a prologue and four periods: his childhood, his formative years, his greatest professional successes, and his later years, when the musician had become a venerable old man. Of these five parts, sadly only the prologue and the first period, Verdi's childhood, have survived in this copy. The rest of the story has been filled out with what few frames remain, plus still photographs of modest quality. Through the succession of actors who play the musician in youth and adulthood, however, these images do give an idea of the narrative's principal features: the first signs of a musical vocation in Verdi's childhood; the move from his native village of Roncole to Busseto and then to Milan, where he failed to get into the Conservatory; his marriage to Margherita Barezzi, the daughter of his benefactor (he returned to with her to Busseto as chapel-master); the tragedy of the death of his wife and children, followed by his abandonment of musical work; in the third period, his meeting with the singer Giuseppina Strepponi, and his greatest operatic successes as he returned to work (from Nabucco to Falstaff), when he was elevated to a national symbol of the Risorgimento.

With bombastic tones and allegorical images, the fourth period depicts the consecration of Verdi's fame – "the kiss of genius and glory", reads one caption – mentioning his foundation of the Casa dei Musicisti (musicians' home) in Milan before his death. This final period was structured around an itinerary of Verdi premieres in the main theatres from Milan to Genoa. Well-known contemporary opera singers were used to re-enact scenes from his biggest successes – Aida, Rigoletto, Otello, and Falstaff – designed to be evoked and punctuated by live performances of his most famous musical pieces (though according to reviews the music often failed to correspond to the scenes), in a crescendo of effects that the loss of the related images can alas now only leave to the imagination.

The biggest flaw in the screenplay, in all likelihood written by De Liguoro himself, is to be found in the prologue, which is pointlessly prolix in its story of Verdi's family as it survives unspecified tribulations of wartime fires and mayhem, including his mother seeking refuge with the infant Giuseppe at the top of the church bell tower in Roncole. By contrast, the supporting characters are convincing and well represented, played by capable actors with few but telling actions. The film is also enhanced by the professional expertise of the cameraman and the art director, especially in the portrayal of early 19th-century Busseto and Milan.

Despite its ambition and the company's considerable financial and organizational efforts, this turned out to be the only production

released by Labor Films. Set up in Milan by two local impresarios, the Maggioni brothers, the company was formed in April 1913 and closed down immediately after completion of work on this film, which had received a great deal of publicity in the press. – ALDO BERNARDINI

Hypothetical reconstruction of the film's Italian version, executed by the Cineteca Nazionale of Rome, based on a reel of nitrate belonging to and conserved by the Attilio Giovannini collection; and on fragments restored by the Cineteca del Friuli, deposited by the Carlo Montanaro Archive of Venice, for which the original nitrate no longer exists. The restoration was done at the laboratory L'Immagine ritrovata in Bologna, where the work on the film was accomplished digitally at 4K, with a return back to film stock, recreating the original colouring with the Desmet method. For this version we also used photos and texts of the period, and passages from the theatre programme held by the Library of the Fondazione Cariparma of Busseto. During the course of the restoration we also removed a fragment of Fritz Lang's Die Nibelungen, which some exhibitors of the 1920s creatively inserted to make up for the lack of scenes from Verdi's great operas.

IRELA NUÑEZ

IL GALLO NEL POLLAIO (Palatino Film, Roma, IT 1916)

Regia/dir: Enrico Guazzoni; *sogg./story, scen:* Vincenzo Scarpetta; *cast:* Vincenzo Scarpetta (Vincenzo), Elvira Radaelli (cugina/cousin Betta), Giuseppe Gambardella (un passante/a passer-by), Lorenzo Soderini (?); *data v.c./censor date:* 21.12.1916 (no.12304); *orig. l:* 700 m.; 35mm, 594 m., 30'14" (17 fps), col. (imbibito e virato/tinted and toned); *fonte copia/print source:* Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia – Cineteca Nazionale, Roma.

Didascalie in italiano / *Italian intertitles.*

Copia restaurata in versione italiana nel 2012 dalla Cineteca Nazionale di Roma in collaborazione con Fondazione De Filippo su pellicola poliestere da copia nitrata in edizione norvegese virata e imbibita (636 m.) ritrovata presso la National Library of Norway di Oslo. / *Italian version restored in 2012 on polyester film by the Cineteca Nazionale in Rome in collaboration with the Fondazione De Filippo, from a tinted and toned Norwegian nitrate print (636 m.) found in the National Library of Norway in Oslo.*

Il film è una delle prime produzioni della nuova società Palatino Film costituita da Enrico Guazzoni nel 1915 con la collaborazione della Società Italiana Cines; per quest'ultima il regista si era guadagnato un prestigio internazionale negli anni precedenti con la serie dei grandi drammi storici a lungometraggio (dalla *Gerusalemme liberata* del 1911 a *Cajus Julius Caesar* del 1914), ma fin dal 1910 aveva già fatto varie esperienze nel genere comico e nella commedia a corto e a medio metraggio.

Il gallo nel pollaio doveva essere il primo episodio di una serie nata dalla collaborazione fra Guazzoni e l'attore Vincenzo Scarpetta

(figlio del più noto commediografo partenopeo Eduardo) annunciata fin dal 1914: serie che venne però interrotta dopo un secondo film, *Scarpetta e l'americana*, girato nello stesso 1915 ma che uscirà solo nel 1918. *Scarpetta* (1876-1952), oltre che l'attore protagonista, è probabilmente anche l'autore del soggetto e della sceneggiatura: in effetti il filo del racconto è ben congegnato e si inserisce nella tradizione della commedia leggera di gusto francese, molto frequentata anche dal repertorio italiano: tradizione che, mettendo in scena gli stratagemmi adottati dai giovani innamorati per sfuggire al controllo di genitori e insegnanti bacchettoni, puntava sulle risorse e sugli equivoci del travestimento (così che giovanotti di bella presenza si trasformavano in affascinanti fanciulle in grado di attirare le attenzioni anche di anziani e ricchi gaudenti). Dal teatro questa tradizione era passata naturalmente al cinema già nel primo decennio del secolo: in Italia un primo esempio si era avuto nel 1907 proprio con un film prodotto dalla Cines, *Il ganimede*, ma lo spunto era stato poi ripreso da quasi tutti i protagonisti della comicità all'italiana, da Robinet (*Robinet ama la figlia del generale*, 1910, e *Le furberie di Robinet*, 1911), Tontolini (*Tontolini ballerina*, 1910), Cretinetti (*Cretinetti dama di compagnia*, 1911) o Kri Kri (*Kri Kri e Lea militari*), fino ai lungometraggi *Florette e Patapon* (1913) e *La zia di Carlo* (nelle versioni del 1911 e del 1913).

E quale miglior luogo in cui ambientare questo tipo di commedia dei vari collegi ed educandati che ospitavano in via esclusiva fanciulle delle famiglie della media borghesia, messi in voga anche nel cinema italiano dal successo di un film come *Santarellina* (1912) con Gigetta Morano? *Il gallo nel pollaio* ben riassume vari spunti provenienti da questa tradizione: con in più la presenza, tra le fanciulle in fiore con colletti bianchi e grembiolini, di due protagonisti (uno quarantenne e l'altra quarantenne) che introducono nelle disavventure in cui incorrono una nota forse involontariamente grottesca. Nota peraltro accentuata dall'istrionismo al quale Scarpetta, uomo di teatro, volentieri si abbandona davanti a una macchina da presa che ne sottolinea e amplifica smorfie ed effetti mimici. Assecondano questa propensione al grottesco le caratterizzazioni stereotipate e macchiettistiche offerte dagli attori di contorno – dal segaligno sacrestano (forse interpretato da Lorenzo Soderini, l'ex Cocò della produzione seriale Cines, che sarà presente anche nel secondo saggio comico interpretato da Scarpetta), dal nerboruto giardiniere e dalla impettita e severa direttrice del convitto – in contrasto con la giovanile effervescenza e la propensione allo scherzo dal gruppo delle belle collegiali (tra le quali la Radaelli si amalgama un po' meglio di quanto non riesca a Scarfoglio).

Un film dunque tutto sommato ancora gradevole, guidato da Guazzoni con misura professionale e con il giusto ritmo verso la sua scontata conclusione; e non sembra che la chiarezza dei vari passaggi del racconto abbia risentito della perdita di circa cento metri che la copia ritrovata registra rispetto all'originale. Nel lavoro di restauro – che restituisce alla copia attuale anche le giuste colorazioni – l'unica svista sembra l'attribuzione della produzione alla Cines e non alla Palatino Film. – ALDO BERNARDINI

This film is one of the first productions of Palatino Film, a company founded in 1915 by Enrico Guazzoni with the backing of Cines. Guazzoni had already been working with Cines for a number of years, and had attained international renown with a series of full-length historical epics (from Gerusalemme liberata in 1911 to Cajus Julius Caesar in 1914). But from 1910 he had also gained some experience in comedy, making short and short feature-length films. *Il gallo nel pollaio* was intended as the first in a series of productions planned by Guazzoni in tandem with actor Vincenzo Scarpetta (son of the better-known Neapolitan comedy playwright Eduardo) that were announced in 1914. The series actually went no further than the second film, *Scarpetta e l'americana*, shot in 1915 but not released until three years later. Besides playing the lead role, Scarpetta (1876-1952) probably also wrote the original story and the screenplay – its well-constructed plot fits in with the French-influenced light-comedy tradition so popular in the Italian repertoire. Such comedies generally featured stratagems adopted by young lovers to elude the control of sanctimonious parents and teachers, and exploited the deceptions and misunderstandings generated by the use of disguise (e.g., handsome young men who turn into charming maidens able to attract the attentions of elderly rich pleasure-seekers).

This tradition had passed effortlessly from the theatre to the cinema in the first decade of the 20th century. In Italy, the starting point was the 1907 Cines production *Il ganimede*, following which most of the leading lights in Italian comedy jumped on the bandwagon: *Robinet* (*Robinet ama la figlia del generale*, 1910, and *Le furberie di Robinet*, 1911), *Tontolini* (*Tontolini ballerina*, 1910), *Cretinetti* (*Cretinetti dama di compagnia*, 1911), and *Kri Kri* (*Kri Kri e Lea militari*, 1913), up to the feature-length *Florette e Patapon* (1913) and *La zia di Carlo* (two versions, 1911 and 1913). And there was no better setting for this type of comedy than the colleges and boarding schools exclusively reserved for the daughters of the middle class, brought to the forefront of Italian cinema by the success of films such as *Santarellina* (1912) with Gigetta Morano.

Il gallo nel pollaio (literally, “The Rooster in the Hen House”) is a worthy representative of this genre, with the presence among the white-collared and pinafore-clad blossoming maidens of two older protagonists (one aged 40 and the other 49), who introduce a grotesque note – perhaps unintended – to the various mishaps which befall them. This dimension is accentuated by the histrionics in which Scarpetta, a man of the theatre, indulges in front of the camera, which only underlines and magnifies his grimaces and miming. Seconding this propensity for the grotesque are the stereotyped caricatures offered by the supporting actors – the lanky sexton (perhaps played by Lorenzo Soderini, formerly *Cocò* of the Cines series, and who would also be featured in Scarpetta’s second comedy film), the brawny gardener, and the severe, ramrod-straight headmistress of the boarding school – in contrast to the bubbly youthfulness and high spirits of the comely schoolgirls (among whom *Elvira Radaelli* mixes rather well).

Taking everything into account, this is still an enjoyable film, guided

by Guazzoni with professional know-how and an appropriate sense of pace to its obvious conclusion. The comprehensibility of the various stages of the story does not seem to suffer by the absence from this print of about a hundred metres of the original. The restoration work has reconstituted its correct tinting; the only slip appears to be the attribution of the production to Cines rather than Palatino Film.

ALDO BERNARDINI

La musica/The music Il versatile Vincenzo Scarpetta era anche un compositore e per accompagnare questo film Antonio Coppola ha preparato una compilation di suoi pezzi incisi a cura della nipote Mariolina Scarpetta. I titoli scelti sono indicati qui di seguito. / *The multi-talented Vincenzo Scarpetta was also a composer, and for this performance Antonio Coppola has assembled a score from recordings of his works made by the composer’s niece, Mariolina Scarpetta. The compositions selected are:*

Canzoni/Songs: “Canzona Spruceta”, “Nu Mistero”, “Piripignoccola”, “Senza Core”, eseguite da/performed by Lello Giulivo, con l’accompagnamento di/accompanied by Gennaro Franco, piano; supv. artistica/artistic supv: Maestro Nuccio Tortora, Venanzio D’Agostino. Brani al pianoforte/Piano pieces: “Tes baisers”, “Valse Violetta”, “Musica Meccanica”, eseguiti da/performed by Carla Ardito, piano.

GIORGIO GANDI (Regina Film, Milano, IT 1917)

Regia/dir: Giulio Donadio; *adatt./adapt., scen:* Giulio Donadio; *sogg./story:* dall’omonima commedia in versi di/based on the play in verse by Leopoldo Marengo (1861); *f./ph:* Ferdinando Martini; *cast:* Giulio Donadio (Giorgio Gandi), Ilia D’Amato (Margherita), Ugo Gracci (il capitano/the captain); *data v.c./censor date:* 14.2.1916 (n. 11147); *prima visione romana/Rome première:* 9.2.1917; *orig. l:* 881 m.; 35mm, 786 m., 38’ (18 fps); *fonte copia/print source:* Cineteca del Friuli, Gemona.

Didascalie in italiano / *Italian intertitles.*

Nitrato ritrovato da Marco Argirò nel cinema della madre, Francesca Armao Argirò, a Serra San Bruno (Vibo Valentia), e segnalato alla Cineteca del Friuli da Carlo M. Pauer; preservato nel 2011 presso il laboratorio L’Immagine Ritrovata di Bologna. / *Nitrato discovered by Marco Argirò in the cinema of his mother, Francesca Armao Argirò, in Serra San Bruno (Vibo Valentia), and brought to the attention of the Cineteca del Friuli by Carlo M. Pauer; preserved in 2011 at the Immagine Ritrovata laboratory, Bologna.*

È uno dei pochi film della produzione cinematografica milanese del muto giunti fino a noi e in quanto tale è interessante, perché testimonianza del livello artigianale e professionale raggiunto dal cinema italiano negli anni Dieci anche da parte di imprese di produzione periferiche com’era all’epoca la Regina Film. Sorta a quanto pare per iniziativa del regista e attore Emilio Graziani-Walter e attiva a Milano tra il 1916 e

il 1919, riuscì a portare a termine solo quattro film a lungometraggio, grazie alla collaborazione di tecnici e interpreti che a quel tempo lavoravano anche per altre Case milanesi (la Milano Films, la Rosa Film, ecc.). Tra le prime sorprese che il film riserva è l'attribuzione della messa in scena all'attore Giulio Donadio, che nel film interpreta anche il ruolo protagonista, accanto a una nuova attrice Ilia D'Amato, da poco accostata al cinema. Il film ripercorre la complessa vicenda narrata nella commedia di Marenco, ambientata nel microcosmo di un modesto villaggio di pescatori.

Giorgio, mentre è in mare per aiutare il padre nella pesca, raggiunge su di uno scoglio i superstiti del naufragio di una barchetta, padre e figlia, e al primo, morente, promette di proteggere la giovane Margherita che rimane orfana e che i due accolgono infatti nella loro casa, dove vivono anche con la sorella di Giorgio, Sandrina. Dopo alcuni mesi, Giorgio rimane sempre più affascinato dall'ospite, che ha positivamente cambiato la vita della famiglia; e, seguendo l'esempio di Sandrina, che amoreggia con Michelino che le fa la corte, con l'approvazione del padre, si fida con lei. La tranquilla esistenza delle due coppie è interrotta dal richiamo alle armi di Giorgio (è intanto scoppiata la guerra); quando, rimasto ferito in combattimento, Giorgio ritorna a casa, lo accompagna il capitano, al quale ha salvato la vita e che gli ha fatto ottenere una medaglia. Il dramma precipita quando Giorgio si accorge della sempre più evidente attrazione che lega Margherita all'aitante capitano; e quando scopre che la ragazza rimane con lui solo per riconoscenza, ma che in realtà ama il capitano, prima si arrabbia, poi, memore delle promesse fatte al padre di lei, decide di lasciare campo libero al suo superiore, che sembra in grado di rendere la donna felice. La sua vita è ormai "spezzata", come recita l'ultima didascalia.

Nonostante l'evidente modestia dei mezzi tecnici e finanziari impiegati e il modo piuttosto grossolano con il quale descrive le svolte psicologiche dei personaggi principali (l'ingenuità di certe didascalie, oggi, trasforma sovente il dramma in farsa), il film trova una sua dignità espressiva nel tratteggio dell'ambiente familiare dei pescatori e nel sottrarsi alla convenzione dell'happy end con un finale imprevedibile e amaro. Questo racconto è inoltre molto indicativo di certe idee allora correnti nella mentalità dell'epoca: come lo scarso peso riconosciuto alla capacità decisionale della donna (che qui rimane infatti estranea al finale accordo intervenuto tra i due uomini che se la contendono), la sincera commozione e il debito di riconoscenza che condizionano il protagonista per il fatto di aver ottenuto dal capitano una medaglia, i legami di subordinazione che permangono tra padre e figlio anche dopo che quest'ultimo ha da tempo raggiunto la maggiore età, ecc. Il flash-back, che per qualche momento trasporta lo spettatore nel clima della guerra in corso, ha una sua incisività spettacolare e drammatica, ricordando allo spettatore d'epoca quello che sta succedendo al fronte. – ALDO BERNARDINI

As one of the few surviving works from Milanese silent film production, Giorgio Gandi is interesting as evidence of the craft and

professional level of Italian cinema in the 1910s, even in the case of a peripheral company such as Regina Film was at the time. It seems to have come about thanks to the initiative of the director and actor Emilio Graziani-Walter, who was active in Milan between 1916 and 1919, managing to complete only four feature-length films, thanks to the collaboration of technicians and actors who at the time were also working for other Milanese firms (Milano Films, Rosa Film, etc.). One of the first surprises of the film is the attribution of the direction to Giulio Donadio, who also plays the protagonist of the film, opposite a new actress, Ilia D'Amato, recently recruited to the cinema.

The film traces the complex events of the play by Marenco, set in the microcosm of a little fishing village. Mario, while helping his father fish, discovers two survivors of the wreck of a small boat on a rock, and promises the dying father that he will protect his orphaned daughter, Margherita. The two take her into their home, where they live with Giorgio's sister Sandrina. After some months Giorgio becomes increasingly fascinated by the guest, who has positively changed the life of the little family; and, following the example of Sandrina, who is courted by Michelino, Giorgio becomes engaged to Margherita, with the approval of his father. The tranquil existence of the two couples is interrupted when Giorgio is called into the army (it is the moment of the outbreak of war). When Giorgio, injured in combat, returns home, he is accompanied by his captain, whose life he has saved and who has awarded him a medal. The drama is precipitated when Giorgio recognizes the ever more apparent attraction between Margherita and the red-blooded captain. When he discovers that the girl is staying with him only out of gratitude, but that in reality she loves the captain, he is at first angry, then, remembering the promise made to her father, he decides to leave the field open to his superior, who seems able to make the lady happy. His life is henceforth "broken" as the final title tells us.

Despite the evident modesty of technical and financial resources and the somewhat unsophisticated description of the psychological changes of the principal characters (the naivety of some of the titles often transforms the drama into farce for a modern audience), the film discovers an expressive dignity of its own in its depiction of the domestic ambience of the fisherfolk, and in eschewing the convention of the happy ending with an unpredictable and bitter finale. The story is moreover very indicative of certain ideas current in the mentality of the period, such as the underestimation of the woman's capacity to decide (she remains in fact irrelevant to the final accord between the two contending men), the sincere emotion and the debt of gratitude which affects the protagonist from the fact of his having obtained a medal from the captain, the links of subordination which remain between father and son even after the latter has reached his majority, etc. The flashback which for some moments transports the audience into the atmosphere of the war in progress has its own spectacular and dramatic power, reminding spectators of the time what was happening at the front. – ALDO BERNARDINI

IRONIE DELLA VITA (Gladiator Film, Torino, IT 1917) (frammento/fragment)

Regia/dir: Mario Roncoroni; *scen:* Gian Paolo Rosmino; *cast:* Italia Almirante-Manzini (Elena), Gian Paolo Rosmino (Paolo); *orig. l:* 1371 m.; *frammento/fragment:* 133 m.; DCP (2K, da/from 35mm), 7' (trascritto a/transferred at 16 fps), col. (imbibito/tinted); *fonte copia/print source:* Österreichisches Filmmuseum, Wien. Didascalie in francese / *French intertitles.*

Il film, identificato da Denis Lotti, è stato restaurato digitalmente nel 2013 presso l'Österreichisches Filmmuseum di Vienna a partire da un nitrato 35mm imbibito, con didascalie *flash* in francese. L'intervento mira non tanto alla restituzione del film spogliato di guasti ed errori, ma alla presentazione del frammento in quanto tale. Il materiale presenta delle peculiarità che ne rendono incerta la funzione. Le scene superstiti sono slegate tra loro e prive di nesso logico. Inoltre sulle immagini compaiono macchie ricorrenti disposte in file orizzontali, probabilmente indicazioni per il montatore o altri addetti ai lavori. Tutto questo fa pensare a una copia di lavorazione se non addirittura a tagli di censura, vista la natura un poco audace delle scene.

Il frammento è composto da quattro sequenze. Nella prima vediamo i protagonisti fare un affettuoso picnic allietato da champagne e cartello che incita: "Gaudemus". Durante il rientro in macchina, nella seconda sequenza con un magnifico *camera car*, la gioia non è incrinata da un guasto che li costringe a passare la notte insieme in una locanda. Quindi una lunga inquadratura di colore rosso acceso mostra Paolo, immerso nei suoi studi d'ingegneria, mentre viene sedotto dalla sua compagna. L'ultima sequenza, che alterna piani gialli e arancioni, mostra un matrimonio.

Ironie della vita, intitolato nell'edizione austriaca *Ironie des Lebens*, fu importato in Austria nell'agosto 1918 ma venne sottoposto alla commissione di censura di Vienna tra il quattro e l'undici novembre 1918. Esso, presentato alla censura dalla ditta Iris Film di Zurigo (per

superare l'embargo imposto ai prodotti dei paesi belligeranti), fu comunque identificato dai funzionari austriaci quale prodotto italiano.

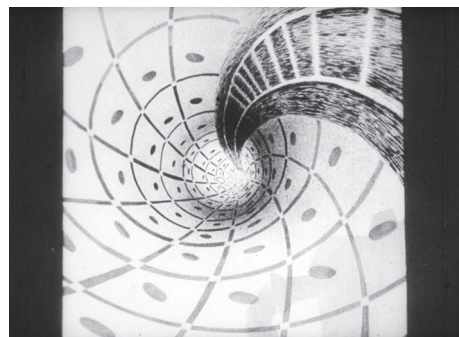
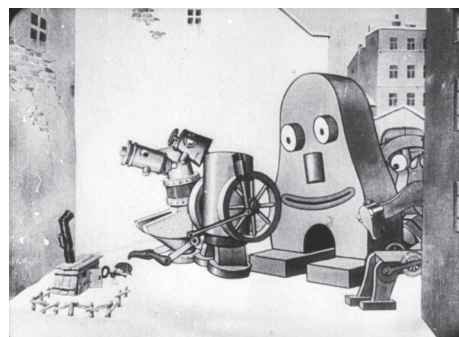
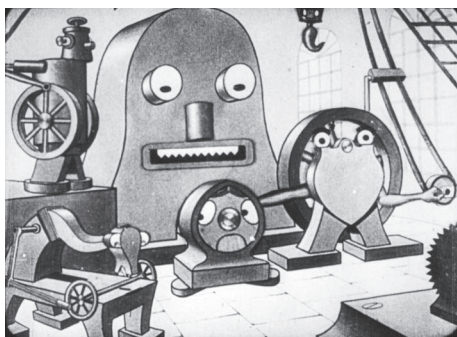
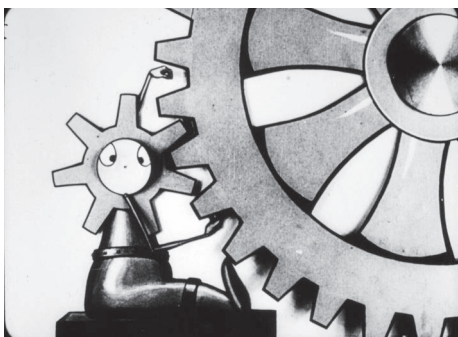
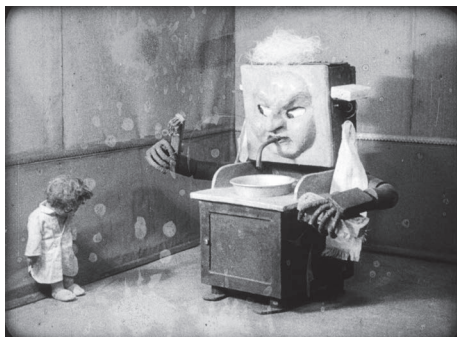
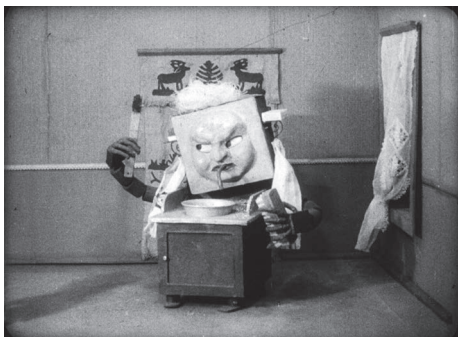
CLAUDIO SANTANCINI, PAOLO CANEPEPE

Identified by the Italian scholar Denis Lotti, these fragments were digitally restored at 2K in 2013 at the Österreichisches Filmmuseum of Vienna, from a tinted 35mm print with flash-titles in French. The operation aimed not so much at the restoration of damage and defects, but to present the fragment as it has survived. The material has peculiarities which make its purpose uncertain. The surviving scenes are unconnected among themselves and without any narrative logic. Moreover the images bear recurrent markings in the form of horizontal lines, probably indications for the editor or others involved in the production. All this suggests a working copy or possibly even sequences cut by the censor, considering the slightly daring nature of the scenes.

The fragment is composed of four sequences. In the first we see the protagonists enjoying an affectionate picnic, enlivened with champagne and with a title-card which urges, "Gaudemus" ("Let us rejoice"). With their return to the car, in the second sequence with a magnificent camera car, the joy is not diminished by a breakdown which obliges them to spend the night together in a hotel. Then a long framing in glowing red tinting shows Paolo, deep in his engineering studies, until he is seduced by his companion. The last sequence, alternating yellow and orange tints, shows a wedding.

Ironie della vita, titled for Austrian release Ironie des Lebens, was imported into Austria in August 1918, and was submitted to the Viennese censorship commission between 4 and 11 August 1918. Submitted by the Zurich firm Iris Film (to bypass the embargo on productions from belligerent countries), it was nevertheless identified by the Austrian officials as an Italian production.

CLAUDIO SANTANCINI, PAOLO CANEPEPE



Fotogrammi da tre film d'animazione sovietici / *Frame enlargements from 3 Soviet cartoons.*
Moidodyr, 1927; *Vintik-Shpintik*, 1927; *Pochta*, 1929. (Gosfilmofond)

Cinema d'animazione / Animation

Cartoni animati sovietici / Soviet Silent Animation

Lo sviluppo del cinema d'animazione sovietico fu avviato a Mosca – la capitale dell'URSS dal 1922, il nuovo centro del potere politico ed economico e, per inciso, la sede storica di quello che fu il grande (e unico nella Russia pre-rivoluzionaria) maestro dell'animazione Władysław Starewicz. La ricerca di nuovi mezzi di propaganda politica e sociale atti a raggiungere i più ampi strati della popolazione, insieme con l'espansione del profitto commerciale introdotta dal temporaneo ritorno (grazie alla “nuova politica economica” dei bolscevichi) di alcuni elementi dell'economia capitalista, fecero aumentare gli investimenti nella malridotta industria cinematografica, e, di conseguenza, favorirono una maggiore diversificazione del cinema sovietico in conformità con le nuove esigenze.

L'animazione fu tra i medium che trassero vantaggio da questo fase di sviluppo. I primi anni '20 erano stati caratterizzati da un atteggiamento ambiguo nei confronti dell'animazione, considerata in genere come una forma a parte rispetto al cinema vero e proprio e pertanto destinata quasi esclusivamente alla propaganda (in primis, tramite il collettivo di Dziga Vertov), alla didattica o alla pubblicità commerciale (che peraltro fornirono ulteriori opportunità di lavoro ai cineasti e attirarono nuove forze artistiche), mentre la seconda metà del decennio segnò un periodo di espansione per l'industria cinematografica sovietica e per il mercato dei film, e anche il potenziale del cinema d'animazione godette di rinnovata fiducia presso i cineasti e gli studi di Mosca (in particolare il Mezhrabpom-Rus finanziato dai tedeschi), soprattutto con la comparsa dei film dedicati al pubblico infantile. Tutto questo portò rapidamente l'animazione moscovita basata sui disegni a mano e poi quella a “passo uno” ai più alti livelli creativi e tecnici, dando un importante contributo alla prima epoca d'oro del cinema sovietico d'animazione.

Lo status di Mosca capitale dell'animazione sovietica fu sancito ufficialmente nel 1936, quando tutti i piccoli gruppi disseminati in svariate società di produzione si raggrupparono in un unico grande studio, il Soyuzmultfilm (alla lettera “unione del cinema d'animazione”). Anche altri centri cinematografici sovietici, nondimeno, contribuirono all'animazione – primo fra tutti Leningrado. Nel corso degli anni '20, e anche negli anni '30, la principale differenza tra l'animazione di Mosca e quella di Leningrado rimase immutata: i moscoviti erano più interessati al “movimento”, mentre il leit motiv dello stile di Leningrado era la “grafica”.

Pur indietro di anni rispetto all'occidente, Mosca fece del suo meglio per tenersi al passo coi tempi. Dopo aver imparato i principi fondamentali, molti degli animatori passarono dalla tecnica dei ritagli di carta all'animazione a passo uno di immagini disegnate a mano e in seguito al rodovetro. E tutti erano impazienti d'adottare i metodi disneyani da catena di montaggio e il rotoscopio. Dopo ogni miglior

tecnica l'animazione sovietica diventava sempre più dinamica. Gli animatori di Leningrado continuarono con la tecnica dei ritagli di carta. Queste “marionette piatte” (come venivano definite in russo le figure bidimensionali ritagliate) avevano dei limiti di movimento e di assetto spaziale sullo schermo. D'altro canto, liberati dalla necessità di dover ridisegnare la stessa figura migliaia di volte, gli animatori riuscivano a conseguire una grafica di alta qualità, espressiva e ricca di dettagli.

Questa diversità di stili aveva peraltro una sua ragion d'essere. Leningrado era famosa per la sua cultura grafica del libro – in particolare nel settore della letteratura per l'infanzia. Osservando (in anticipo sui tempi) la naturale propensione dei bambini per le forme più bizzarre rispetto a un diligente naturalismo, le famose “Detgiz” (edizioni statali per l'infanzia) scritturarono poeti e artisti d'avanguardia. Sulle prime, questo significò unicamente un guadagno extra, ma negli anni '30, quando l'avanguardia cadde vittima di campagne anti-formalistiche, la letteratura per l'infanzia divenne un rifugio sicuro di cui era saggio approfittare. Dalla metà degli anni '20 fino alla fine degli anni '40 oltre una dozzina di affermati artisti d'avanguardia, quasi tutti con esperienze pluriennali come illustratori di libri, si dedicò all'animazione. Per molti fu solo un'esperienza temporanea che non avrebbe lasciato traccia, mentre alcuni di loro restarono legati al nuovo medium per tutta la vita.

Poche altre repubbliche meritano di essere menzionate nella storia dell'animazione sovietica. La Bielorussia rappresenta un caso tutto speciale, perché non poté mai disporre di attrezzature cinematografiche di sorta, in quanto i suoi studi di Belfoskino erano situati... a Leningrado. Tutta la produzione bielorusca, animazione inclusa, fu pertanto poco più di una mera succursale della “scuola di Leningrado”. Pure la Georgia produsse film d'animazione con una certa regolarità – per lo più agit-prop – grazie agli sforzi di un unico regista, Lado Muzdziri (1907-1953), anche se per almeno un decennio la qualità grafica e cinematografica del suo lavoro rimase singolarmente rudimentale, soprattutto se si considera il livello europeo dell'arte georgiana d'avanguardia dello stesso periodo. L'Azerbaijan produsse un unico rullo d'animazione nel 1935, di cui però si conosce solo il titolo, *Beda Abbasa* (La sventura di Abbas).

La produzione ucraina merita senza dubbio un paragrafo a sé, anche se rimane difficile giudicare dal poco che ne è sopravvissuto. Il reparto d'animazione del VUFKU (il centro direttivo della cinematografia panucraina) era stato organizzato a Kiev fin dal 1926 da Yevgenii Makarov, un ex attore cinematografico di Leningrado. Makarov e i suoi colleghi si dedicarono soprattutto alla realizzazione di trailer e di inserti animati per i cinegiornali (in prevalenza mappe e diagrammi) e, saltuariamente, per i lungometraggi. La figura solitaria di Viacheslav Levandovskii (1897-1962) giganteggia su tutte le altre: egli portò la tecnica delle “marionette piatte” a un livello nettamente superiore

rispetto ai suoi coevi russi. Nei suoi film per ragazzi basò l'azione animata sull'azione filmata "dal vero", pertanto, non solo fu il primo cineasta sovietico a introdurre la tecnica del rotoscopio, ma fu anche uno dei pochi animatori al mondo a combinare il rotoscopio con i cut-out di carta. La sua importante ricerca culminò con una serie di esperimenti di "cinema assoluto" – i primi e sostanzialmente gli ultimi in Unione Sovietica. Purtroppo, le sue "sinfonie visive" astratte e le sue raffinate favole sono andate tutte perdute. A giudicare dalle rare fotografie e dalle entusiastiche recensioni dell'epoca, questi film potrebbero rappresentare la perdita più grave nella storia dell'animazione sovietica. – PETER BAGROV, SERGEI KAPTEREV

The development of the Soviet animated film started in Moscow – the capital of the USSR since 1922, the new centre of political and economic power, and, incidentally, the former workplace of the great, and unique for pre-revolutionary Russia, animation master Władysław Starewicz. The search for new means of political and social propaganda which could reach the broadest circles of the population, as well as the drive for commercial profitability brought about by the temporary return, via the Bolsheviks' "New Economic Policy", of some elements of the capitalist economy, led to the growth of investment into the badly shattered film industry, and consequently to efforts towards diversifying Soviet cinema in accordance with new requirements.

The animated medium became one of the beneficiaries of this development. While the early 1920s were characterized by mixed attitudes to animation, which was primarily viewed as something apart from the cinema proper and was used almost exclusively for the purposes of propaganda (most notably, by Dziga Vertov's collective), educational cinema, and commercial advertising (which provided additional jobs for filmmakers and attracted fresh artistic forces), the second part of the decade was a time of expansion for the Soviet film industry and film market, witnessing a new confidence in the capabilities of the animated film, both among Moscow filmmakers and studios (particularly the German-financed Mezhrabpom-Rus), and, most importantly, the appearance of animated films aimed at children's audiences. This rapidly brought Moscow-produced drawn animation and, a bit later, stop-frame animation to higher conceptual and technical levels, making an important contribution to the first golden age of Soviet animated film.

Moscow's position as the capital of Soviet animation was regularized in 1936 by uniting all the little groups scattered among various film companies into a major studio, Soyuzmultfilm (literally, Union Animated Film).

Yet other centres of Soviet filmmaking contributed to animation also – primarily Leningrad. Throughout the 1920s and even the 1930s the main difference between Moscow and Leningrad animation remained unchanged: the Muscovites were concerned with Motion, whereas the key word for the Leningrad style should be "Graphics".

Though several years behind the West, Moscow tried its best to keep

in step with the times. As soon as they learned the basics, the majority of animators there shifted from paper cut-outs to stop-motion hand-drawn technique, and later to cels. They were eager to adopt Disney's assembly-line methods and rotoscoping. With each upgrade Soviet animation became more and more dynamic. Leningraders stuck to jointed paper cut-outs. These "flat-figure marionettes" (the Russian term for two-dimensional animated cut-out figures) were limited in motion and spatial placement on the screen. On the other hand, freed of the need to redraw the same figure thousands of times, animators were able to attain detailed and expressive graphics of high quality.

There was a reason for this diversity. Leningrad was famous for its culture of book graphics – particularly in the realm of children's literature. Considering – a concept way ahead of its time – that children are more likely to fall for a striking form rather than accurate naturalism, the famous "Detgiz" (Children's State Publishers) recruited avant-garde poets and artists. At first this meant no more than extra earnings, but in the 1930s, when the avant-garde fell victim to anti-formalistic campaigns, children's literature became a safe haven of which it was only sensible to take advantage. From the mid-1920s until the late 1940s more than a dozen established avant-garde artists, almost all of whom had years of experience working in book design, turned to animation. Most flashed through leaving no evident trace, but a few stayed in the new medium for a lifetime.

A few other Republics also deserve a share in the history of Soviet animation. Belarus is a special case, since it had no film facilities whatsoever, and its Belgoskino studios were situated... in Leningrad. Which evidently made all Belarus film-making, including animation, little more than a branch of the "Leningrad School". Georgia also released animation – mostly agit-prop – regularly, thanks to the efforts of a single director, Lado Mudzhiri (1907-1953), although for almost a decade its graphic and cinematic quality remained remarkably primitive, considering the European level of Georgian avant-garde art of the time. Azerbaijan produced a single reel of animation in 1935, but practically nothing is known of this except its title, Beda Abbasa (Abbas' Misfortune).

Ukraine certainly deserves a special paragraph, even though it's difficult to judge the little that survives. The animation unit of the VUFKU film trust was organized in Kyiv as early as 1926 by Yevgenii Makarov, a former Leningrad film actor. Makarov and his followers were mostly engaged in making trailers and animation inserts for newsreels (predominantly maps and diagrams) or, occasionally, for feature films. The lonely figure of Viacheslav Levandovskii (1897-1962) stands out. He brought the technique of the "flat-figure marionette" to a level far beyond his Russian contemporaries. In his children's films he based the animation action on live-action film, thus not only introducing the rotoscope technique to Soviet cinema but becoming one of the very few animators in the world who combined rotoscope with paper cut-outs. His other serious achievement is a series of experiments in "absolute film" – the first and basically last in the Soviet Union. Both his abstract "visual symphonies" and refined fairy-tales are lost. Judging

from the rare photographs and enthusiastic reviews of these films, this may be the most serious loss in the history of Soviet animation.

PETER BAGROV, SERGEI KAPTEREV

MEZHPLANETNAYA REVOLIUTSIYA [La rivoluzione interplanetaria / Interplanetary Revolution] (State Film Technicum [GTK], USSR 1924)

Regia/dir., scen., scg./des: Zenon Komissarenko, Yuri Merkulov, Nikolai Khodatayev, Vasilii Zhuravliov; *didascalie/intertitles:* Ivan Pravov; *f./ph:* Sergei Lebedev, [Vasilii Alekseyev?]; *incompleto/incomplete*, 35mm, 200 m., 8' (21 fps); *anim.* (figure ritagliate e articolate/*flat-figure marionettes [articulated cut-outs]*); *fonte copia/print source:* Gosfilmofond, Moscow.

Didascalie in russo / Russian intertitles.

Mezhplanetnaya revoliutsiya (La rivoluzione interplanetaria) fu il primo film prodotto dallo Studio dei disegni animati artistici creato presso il GTK – l'Istituto tecnico statale di cinematografia fondata a Mosca nel 1919 e destinato a diventare come VGIK, una delle più famose scuole di cinema del mondo – sotto la guida di tre appassionati di animazione: i pittori Zenon Komissarenko e Yuri Merkulov, entrambi diplomati presso il VKHUTEMAS, l'Atelier superiore d'arte e tecnica, controparte sovietica del Bauhaus in Germania; e lo scultore Nikolai Khodatayev, uscito dalla più tradizionalista Scuola di pittura, scultura e architettura di Mosca che, nel 1920, si era fusa con il VKHUTEMAS. L'équipe del film includeva anche la sorella di Khodatayev, Olga, che eseguì il lavoro di animazione e che in seguito diventerà una prolifica regista di cartoni animati; Sergei Lebedev, un ex basso d'opera lirica che, secondo quanto ricordano lui stesso e Merkulov, fece da cameraman; e, forse, lo scultore Vasilii Alekseyev, che tradizionalmente – ma, secondo Merkulov, erroneamente – è accreditato come direttore della fotografia.

Mezhplanetnaya revoliutsiya è una satira politica senza una vera e propria trama e con uno stile mutuato dagli spettacoli di rivista che prende in giro, il blockbuster del 1924 *Aelita* (per il quale Komissarenko aveva realizzato qualche inserto animato), la commedia melodrammatica diretta da uno della “vecchia guardia” come Yakov Protazanov che affrontava temi quali i voli spaziali, la vita extraterrestre e la possibilità di una rivoluzione proletaria su altri pianeti. Anche se i credits di *Mezhplanetnaya revoliutsiya* attribuiscono la sceneggiatura al terzetto che guidava il laboratorio, il film fu girato praticamente senza una sceneggiatura, tranne un'esile traccia narrativa; le brillanti didascalie furono redatte da Ivan Pravov, che presto avrebbe intrapreso una fortunata carriera di regista di cinema non d'animazione.

I realizzatori di *Mezhplanetnaya revoliutsiya* lavorarono con un rudimentale banco d'animazione di legno costruito da un professore dell'Istituto tecnico e dotato di una cinepresa Ernemann; la pellicola fu acquistata da privati, con i soldi vinti da Khodatayev in un concorso di cultura.

Vennero utilizzate “marionette piatte”, ovvero figure ritagliate e articolate, fatte di spesso cartone e fissate sul banco con degli spilli.

Questa tecnica era stata impiegata nei primi film d'animazione sovietici del collega di Dziga Vertov Aleksandr Bushkin e benché caratterizzata da movimenti molto schematici, si addiceva perfettamente alle esigenze del piccolo e alquanto inesperto collettivo.

Lo studio d'animazione del GTK si rivelò un'avventura di breve durata, perché i tre fondatori avevano visioni artistiche alquanto diverse: Komissarenko, allievo di Kazimir Malevich, era interessato all'arte del poster monumentale (e, come il suo maestro, si avvicinò negli anni della maturità alla ideologicamente sorpassata astrazione); mentre Merkulov tendeva verso una più radicale, grottesca caricaturizzazione e Khodatayev, verso rappresentazioni più realistiche.

Mezhplanetnaya revoliutsiya non ebbe una regolare distribuzione. Tuttavia, il film stabilì un importante precedente, mostrando quella qualità artigianale che l'animazione sovietica avrebbe quasi costantemente conservato nel corso della sua storia. Per la sua estetica influenzata da poster e collage, esso si situa tra gli esperimenti dell'avanguardia artistica sovietica e prepara il terreno al più ambizioso e specificamente politico *Kitai v ognе* – Cina in fiamme – del 1925, una riflessione sull'atteggiamento dell'Unione Sovietica verso il vicino e strategicamente importante Paese orientale. Dopo *Kitai v ognе*, gli ex-allievi del laboratorio continuarono a lavorare nei reparti di animazione istituiti presso i vari studi sovietici – in primis il Mezhrabpom-Rus, che aveva prodotto proprio il parodiato *Aelita*. – SERGEI KAPTEREV

Interplanetary Revolution (Mezhplanetnaya Revoliutsiya) was the first film produced by the experimental animation workshop founded at the State Film Technicum (GTK) – established in Moscow in 1919 and destined to become, as VGIK, one of the world's famous film schools – under the leadership of three animation enthusiasts: Zenon Komissarenko and Yuri Merkulov, painters who both graduated from the Higher Art and Technical Studios (VKHUTEMAS), the Soviet counterpart of Germany's Bauhaus; and sculptor Nikolai Khodatayev, a graduate of the more traditionalist Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture, which, in 1920, had been merged into VKHUTEMAS. The film's crew also included Khodatayev's sister Olga, who performed the job of animator and later became a prolific animation director; Sergei Lebedev, a former operatic bass who, according to his own and Merkulov's memoirs, became the cameraman; and, possibly, sculptor Vasilii Alekseyev, who traditionally – and, in Merkulov's words, erroneously – gets the credit for the film's photography.

Interplanetary Revolution is a loose, revue-like political satire parodying the 1924 blockbuster Aelita (for which Komissarenko did some animation work), a comedy-melodrama directed by the “old schooler” Yakov Protazanov which touched upon the topics of space flight, extraterrestrial life, and the possibility of a proletarian revolution on other planets. Although Interplanetary Revolution's credits designate the trio of the workshop's leaders as the authors of the screenplay, the film was shot basically without a screenplay, in accordance with a brief outline; the lively intertitles were written

by Ivan Pravov, who would soon start a successful career as a non-animation film director.

The makers of Interplanetary Revolution worked with a crude wooden animation desk constructed by a Technicum professor, and comprising an Ernemann camera; and with film stock purchased from private individuals with money won by Khodatayev in a sculpture contest.

The film employed jointed, “flat-figure marionettes”, articulated cut-outs made of thick paper and fixed on the desk by pins. This technique had been used in the earliest Soviet animated films of Dziga Vertov’s colleague Aleksandr Bushkin, and although characterized by eminently schematic movement, it was perfectly suited to the workshop’s small and largely inexperienced collective.

The GTK workshop turned to be a short-lived venture, as its three leaders possessed rather different artistic visions: Kazimir Malevich’s pupil Komissarenko was inclined towards monumental poster art (later in his life, he, like his teacher, would also become interested in ideologically unfashionable abstraction); Merkulov, towards more radical, grotesque caricature; and Khodatayev, towards more realistic representations.

Interplanetary Revolution did not get a theatrical release. However, the film set a valuable precedent, demonstrating an artisanal quality which Soviet animation would more or less consistently preserve throughout its history. Interplanetary Revolution’s poster-like, collage-influenced aesthetic put it among the experiments of the Soviet artistic avant-garde and prepared the ground for the workshop’s more ambitious and politically specific work, China Aflame (Kitai v Ogne, 1925), a comment on the Soviet policy with regard to its strategically important Eastern neighbor. After that, the workshop’s alumni continued working at the animation departments established at several Soviet studios – most notably, at Mezhrabpom-Rus, which had produced the spoofed Aelita. – SERGEI KAPTEREV

Questo film sarà proiettato assieme al lungometraggio del 1936 *Komischeskii Reis* (scheda nella sezione “Riscoperte e restauri”). / *This film will be shown with the 1936 feature Komischeskii Reis (see entry in the section “Rediscoveries and Restorations”).*

TAINSTVENNOE KOLTZO, ILI ROKOVAYA TAINA (48 SERII) [Un anello misterioso ovvero Il mistero fatale (48 episodi) / A Mysterious Ring, or The Fatal Mystery (48 Episodes)] (Goskino [Kultkino], USSR 1924)

Regia/dir., scen., scg./des: Aleksandr Bushkin; 35mm, 120 m., 5' (21 fps); *anim.* (figure ritagliate e articolate/flat-figure marionettes [articulated cut-outs]); *fonte copia/print source:* Gosfilmofond, Moscow.

Didascalie in russo / Russian intertitles.

Aleksandr Bushkin (1896-1929) è comunemente ritenuto il fondatore della scuola sovietica del cinema d’animazione, che nel suo stadio iniziale tendente alla propaganda fu profondamente influenzato dal suo lavoro, limitato sul piano tecnico e artistico ma indubbiamente pionieristico.

Diplomatosi presso la Scuola d’Arte di Kiev, Bushkin aveva iniziato la sua carriera come artista decorativo e realizzò il suo primo importante lavoro d’animazione per il film “scientifico” *Abort* (Aborto, 1924). Continuò poi a lavorare nel cinema di divulgazione scientifica, anche se il suo nome rimane legato soprattutto alla regia e all’animazione degli “agit-film” – cortometraggi di satira sociale e politica. *Tainstvennoe koltso* costituisce una singolare eccezione a questa tendenza predominante nell’opera di Bushkin.

Nella famosa satira *Sovetskie igrushki* (Giocattoli sovietici, 1924), realizzata da Ivan Beliakov e Aleksandr G. Ivanov con la collaborazione di Bushkin e la supervisione alla regia di Dziga Vertov e presentata nell’ambito della retrospettiva Vertov alle Giornate del 2004, come pure nell’altro film satirico presentato a Pordenone quest’anno, *Mezhplanetnaya revoliutsiya* (La rivoluzione interplanetaria), realizzato dai “rivali” di Bushkin, Komissarenko, Merkulov e Khodatayev, il pubblico vedeva una tipica galleria di mostruosità sociopolitiche giustapposte ai nuovi modelli sociali sovietici. Al contrario, *Tainstvennoe koltso* si apre con una sequenza di freschi volti americani, con una palese trasgressione dei principi satirici stabiliti per i film sovietici dell’epoca. Dopo l’avvio della nuova politica economica del Soviet, che favoriva alcune forme di libera impresa, nel 1923 il monopolistico Goskino (l’organo statale centralizzato dell’industria fotografica e cinematografica), non riuscendo a fornire al pubblico sovietico un numero adeguato di film di produzione nazionale, promosse la distribuzione su vasta scala di film stranieri. Nel 1924, gli spettatori sovietici avevano ormai familiarizzato con un buon numero di prodotti hollywoodiani, tra cui i film western – come *The Toll Gate* (1920) e *O’Malley of the Mounted* (1921) di William S. Hart – e le serie con Priscilla Dean, Pearl White e Ruth Roland.

Pur parodiando palesemente i cliché del cinema d’azione d’oltreoceano, oggi *Tainstvennoe koltso* ci appare più come un curioso esempio di ammirazione per il cinema americano, di quell’“americanite” che connotò una parte importante del primo cinema sovietico, che non un esempio critico di coscienza di classe. Allo stesso tempo, il film può essere visto anche come un annuncio pubblicitario per le nuove aperture economiche del Goskino – e della Russia sovietica.

Oggi appare abbastanza naturale – e storicamente logico – considerare l’animazione di Bushkin come tecnicamente rudimentale. D’altro canto, le sue opere rivelano sempre un forte desiderio e un costante sforzo di presentare i soggetti dei suoi film in maniera fantasiosa e facilmente comprensibile. Le soluzioni estetiche da lui adottate potevano essere molto intelligenti e spiritose: il format a spirale orizzontale di *Tainstvennoe koltso* trasmette con grande efficacia l’interminabilità metafisica di un serial in “48 episodi”; e il cambio repentino della struttura lineare del film nella parte finale con la visione frontale di un treno in rapido avvicinamento, e la più scontata, ma nondimeno divertente e letteralmente mozzafiato sequenza conclusiva, conferiscono al film una qualità dinamica da far invidia al cinema americano.

I colleghi di Bushkin lo ricordavano come un artista serio e genuinamente

ispirato, interamente dedito all'animazione e al cinema. In un'epoca in cui l'animazione era considerata dalla cultura sovietica una novità da usare soprattutto come complemento espressivo-esplicativo al corpo principale di un film, lui considerò sempre l'animazione come un genere cinematografico a sé stante, e perfettamente in grado di svolgere un ruolo ben più importante della mera funzionalità ausiliaria.

SERGEI KAPTEREV

Aleksandr Bushkin (1896-1929) is commonly considered the founder of the Soviet school of animation, which at its earliest, propaganda-oriented stage was influenced by his technically and artistically limited but definitely pioneering work.

A graduate of the Kyiv School of the Arts who began his career as a decorative artist, Bushkin produced his first significant animated material for the 1924 "scientific" film Abortion (Abort). He would continue to work in popular science cinema, but he would primarily be known as the director and designer of "agit-films" – short political and social satires. However, A Mysterious Ring is a striking exception to this tendency in Bushkin's work.

In the famous satire Soviet Toys (Sovetskie Igrushki), made by Ivan Beliakov and Aleksandr G. Ivanov with Bushkin's participation in 1924, under the directorial supervision of Dziga Vertov, and shown at the 2004 Giornate as part of the Vertov retrospective – or another satirical piece, being screened at Pordenone this year, Interplanetary Revolution (Mezhplanetnaya Revoliutsiya), made in 1924 by Bushkin's "competitors" Komissarenko, Merkulov, and Khodatayev – the audience typically sees a gallery of socio-political monstrosities juxtaposed with new, Soviet social types. By contrast, A Mysterious Ring opens with a sequence of fresh American faces, which contradicts the satirical purpose stated in Soviet-era descriptions of the film.

After the start of the New Economic Policy, which promoted some forms of free trade, in 1923 the monopolistic Goskino (the Central State Photographic and Cinematic Enterprise), unable to supply Soviet audiences with adequate numbers of domestically-produced films, promoted the broad distribution of foreign films. By 1924, Soviet filmgoers had become acquainted with quite a few Hollywood products, among them Westerns – such as William S. Hart's The Toll Gate (1920) and O'Malley of the Mounted (1921) – and Priscilla Dean, Pearl White, and Ruth Roland serials.

A Mysterious Ring certainly parodied clichés of American action cinema, but now it looks more like an instance of curious admiration for American cinema, that "Americanitis" which pervaded a major segment of early Soviet film culture, rather than a piece of class-conscious criticism. Or it may even be seen as an advertisement for Goskino's – and Soviet Russia's – new economic openness.

It is quite tempting – and historically logical – to regard Bushkin's articulated cut-out animation as technically primitive. On the other hand, his works reveal a strong desire and consistent effort to present the subjects of his films in an imaginative and intelligible manner. Bushkin's aesthetic solutions could be perceptive and witty:

A Mysterious Ring's horizontal-scroll-like format successfully conveys the metaphysical interminability of a "48-episode" serial; and the sudden change of the film's linear structure to a front view of a fast-moving train near the film's end, or the more obvious but nevertheless amusing, and literally cliffhanging, finale, convey American cinema's enviable dynamic quality.

Bushkin's colleagues remembered him as a serious, genuinely inspired artist, dedicated to animation and cinema. At the time, when animation was often treated in Soviet culture as a novelty whose primary use was as an explanatory-expressive addition to the main body of a film, he viewed animation as a self-contained branch of cinema, capable of something greater than an auxiliary role. – SERGEI KAPTEREV

DURMAN DEMIANA [La droga di Demian / Demian's Drug] (Sovkino, USSR 1925)

Regia/dir., scen., scg./des: Aleksandr Bushkin; *orig. l:* 178 m.; 35mm, 176 m., 7'15" (21 fps); *anim.* (figure ritagliate e articolate/ flat-figure marionettes [articulated cut-outs]); *fonte copia/print source:* Gosfilmofond, Moscow.

Didascalie in russo / Russian intertitles.

Nel 1922, Aleksandr Bushkin divenne responsabile della produzione di materiali animati per il Kultkino, il dipartimento film documentari, didattici e pubblicitari del Goskino. Fu lui e i suoi colleghi a fornire, ad esempio, i materiali animati utilizzati nei film di Dziga Vertov. Il concetto vertoviano di "cinema-verità" non precludeva l'utilizzo degli effetti speciali e dell'animazione perché questo concetto era definito dalla fiducia nel potere della macchina da presa ancor più che dalla necessità di registrare la realtà priva di abbellimenti proclamata dalle teorie di Vertov.

Nel 1923, il Goskino iniziò a produrre cartoni animati politici, che furono visti come un'estensione dei poster e delle caricature, elementi di primaria importanza per le iniziative propagandistiche del Soviet. Nel suo opuscolo del 1926 *Triuki i multiplikatsiia* (Trucchi e animazione), Bushkin ricordava come agli inizi questi cartoni venissero filmati senza un banco d'animazione, da un treppiede, coi disegni stesi sul pavimento circondati dagli animatori/disegnatori mentre il cameraman si reggeva "su una gamba sola in qualche punto vicino al soffitto". Questi primi lavori d'animazione erano girati molto in fretta e praticamente a getto continuo, affinché i loro soggetti non perdessero d'attualità al momento della distribuzione nelle sale.

Dopo aver lavorato al fianco di Aleksandr G. Ivanov e di Ivan Beliakov in *Sovetskie igrushki* (Giocattoli sovietici, 1924), basato su una serie di caricature politiche pubblicate sul principale giornale bolscevico, la *Pravda*, e comunemente ritenuto il primo film d'animazione sovietico, nello stesso anno Bushkin realizzò una serie di cortometraggi animati di propaganda, con titoli eloquenti quali *V mordu II Internatsionalu* (Una raffica di vento sul volto della Seconda Internazionale) e *Germanskije dela i delishki* (Fatti e misfatti della Germania).

Anche *Durman Demiana* ha una netta connotazione propagandistica, peraltro molto più vicina al temperamento di Bushkin dell'ironica

spensieratezza di *Tainstvennoe koltso* (Un anello misterioso). Il film applica la propaganda alle vicende interne del Paese denunciando la resistenza al progresso sopravvissuta al recente crollo del regime zarista e presentando un'alternativa salutare all'esistenza degradata di un ubriaccone sociopatico. *Durman Demiana* costituisce anche un esempio più raffinato dell'animazione di Bushkin rispetto a *Tainstvennoe koltso*: pur usando la stessa tecnica – le figure ritagliate e articolate –, alla relativa rozzezza e all'esplicita linearità del film precedente si sostituiscono qui una maggiore perizia tecnica e uno stile molto diverso, con qualche reminiscenza dell'eclettismo modernista di *Mezhplanetnaya Revoliutsiya* (La rivoluzione interplanetaria, 1926). Le immagini ispirate al tema delle allucinazioni di un ubriaco, tra cui una luna méliésiana e una figura umana volante con singolari richiami ai primi dipinti di Marc Chagall quali "Sopra la città" (1918), conferiscono a *Durman Demiana* un qualcosa di allegorico e surreale.

Nonostante le occasionali digressioni artistiche e culturali, la visione di Bushkin fu soprattutto quella di un commentatore politico, in conformità con la concezione sovietica del cinema d'animazione come un poster politico animato e un nuovo strumento di propaganda visiva. Se ipotizzata come vera, la leggenda sulla morte prematura del regista diverrebbe quindi un riflesso simbolico della sua accettazione delle ineluttabili responsabilità politiche di un artista sovietico. Nel 1929, dopo aver registrato su pellicola il discorso di un alto funzionario del Soviet, Bushkin si accorse che durante le riprese aveva scordato di togliere il tappo all'obiettivo – e morì di crepacuore. – SERGEI KAPTEREV

In 1922, Aleksandr Bushkin assumed the responsibility of supervising the production of animation material for Goskino's Department of Documentary, Cultural (Educational) and Advertising Films (Kultkino). Among other things, he and his colleagues provided this material for Dziga Vertov's films. Vertov's concept of "cine-truth" did not preclude the use of trick cinematography or animation because, it may be claimed, this concept was defined by the belief in the power of the camera even more than by the necessity to record unbeautified actuality proclaimed in Vertov's theories.

In 1923, Goskino began to produce animated political cartoons, which were seen as an extension of the posters and caricatures so important for the Soviet propaganda effort. In his booklet Tricks and Animation (Triuki i Multiplikatsiia, 1926), Bushkin recalled that these cartoons had been initially shot without an animation desk, from a tripod, with drawings spread on the floor, animation designers crawling around them, and the cameraman standing "on one leg somewhere near the ceiling". These early animated films were made in great haste and practically without pause, so that they could preserve their subjects' topicality on theatrical release.

After his work alongside Aleksandr G. Ivanov and Ivan Beliakov on Soviet Toys (Sovetskie Igrushki, 1924), based on a series of political grotesques published in the most important Bolshevik newspaper, Pravda, and usually considered the first Soviet animated cartoon, Bushkin directed a number of animated propaganda shorts that same

year, with such telling titles as A Blow to the Second International's Face (V Mordu II Internatsionalu) and German Deeds and Misdeeds (Germanskie Dela i Delishki).

Demian's Drug also represents this propagandist vision, so much more typical for Bushkin than the light-hearted irony of A Mysterious Ring. The film applies propaganda to domestic affairs, exposing a progress-hindering legacy of the recently toppled tsarist regime and presenting a healthy alternative to the degrading existence of a drunken sociopath. It also provides a more sophisticated instance of Aleksandr Bushkin's animation than A Mysterious Ring: although using the same technique of "flat-figure marionettes" (articulated cut-outs), the relative crudeness of the earlier film here gives way to greater technical proficiency, and its explicit linearity to a more diverse style which sometimes approaches the modernist eclecticism of Interplanetary Revolution (Mezhplanetnaya Revoliutsiya, 1924). Motivated by the theme of a drunkard's hallucinations, the images of a Méliès moon and a flying human figure strangely reminiscent of Marc Chagall's early paintings, such as "Above the Town" (1918), add to Demian's Drug an allegorical, surreal quality.

Despite occasional artistic and cultural allusions, Bushkin's vision was primarily that of a political commentator, in compliance with the early Soviet attitude to film animation as a vivified political poster, a novel tool of visual propaganda. If one believes the legend of Bushkin's early death, then it became a symbolic reflection of his understanding of the Soviet artist's inevitable political responsibilities. In 1929, after recording on film a speech by a top Soviet functionary, he realized that during the shoot he forgot to remove the lens cap – and died from a broken heart. – SERGEI KAPTEREV

DAL ZOVIOI [Il richiamo del remoto / The Call of the Faraway] (Proletkult, Leningrad, USSR, 1926) (trailer)

Regia/dir. Igor Sorokhtin; *anim.* (figure ritagliate e articolate/flat-figure marionettes [articulated cut-outs], disegni a mano/hand-drawn); 35mm, 25 m., 1'21" (16 fps); *fonte copia/print source:* Gosfilmofond, Moscow.

Didascalie in russo / Russian intertitles.

Questo misterioso piccolo film è stato riscoperto soltanto di recente in un vecchio scantinato degli studi Lenfilm di San Pietroburgo, ed è stato preservato quest'anno. Non essendo menzionato né nei cataloghi né nelle memorie di nessuno, non ne conoscevamo né l'anno di realizzazione, né il regista né la casa di produzione. Un enigma che tuttavia andava risolto. Apparentemente privo di grandi pretese, *Dal zoviot* costituisce per molti aspetti un unicum. Soprattutto perché è uno dei primi esempi d'animazione della scuola di Leningrado ancora esistenti. Verso la metà degli anni '20, Igor Sorokhtin (1898-1959) era uno studente della "Scuola tecnica statale di arti cinematografiche". Questa bizzarra istituzione, progettata per la formazione di attori e cineoperatori e basata su standard pre-rivoluzionari, si era trasformata in un ricettacolo di "elementi socialmente pericolosi" quali i figli dei nobili o degli ex ufficiali dell'esercito imperiale. Delle svariate

centinaia di giovani diplomati dai corsi di recitazione solo cinque o sei si affermarono come attori, mentre dalle file degli avanguardisti che si opponevano ai metodi tradizionali d'insegnamento dell'istituto uscirono molti interessanti registi, i più famosi dei quali furono Fridrikh Ermler e Sergei Vasiliev. Anche Sorokhtin usciva dalla schiera degli attori senza successo affascinati dalla sperimentazione. Nei suoi 35 anni di carriera i suoi interessi cinematografici mutarono costantemente di segno; il suo lavoro spaziò tra i generi più disparati – commedie animate, lungometraggi agit-prop, film semi-documentari di spedizioni con celebri attori di teatro, cortometraggi a colori di balletti, filmati pubblicitari e musicali. A conclusione della sua carriera, Sorokhtin era un autorevole regista del settore didattico-educativo negli studi dell'importante città di provincia di Sverdlovsk.

I primi esperimenti d'animazione di Sorokhtin e del suo compagno di studi e collega Aleksandr Presniakov (1902-1953), che risalgono al 1924, sono altrettanto pionieristici di quelli di Aleksandr Bushkin e degli altri moscoviti. Ma ignorando gli uni l'esistenza degli altri, gli animatori di Mosca e di Leningrado continuarono a "reinventare la ruota" da soli: Sorokhtin descrisse il loro primo banco d'animazione come una scala di legno con una cinepresa sulla sommità e, sotto, un normale tavolo. Studenti della scuola tecnica, Sorokhtin e Presniakov si videro negare qualsiasi sostegno sia dal proprio istituto sia dalla società cinematografica Sevzapkino. I due giovani artigiani trovarono infine asilo presso la sede di Leningrado del Proletkult (cultura proletaria), un'istituzione artistica molto influente nella Russia sovietica degli anni '20. Aspirando a trasformare le arti tradizionali in forme nuove che fossero più confacenti alle esigenze della classe operaia, il Proletkult ebbe un notevole impatto (e provocò anche notevoli danni) sulla letteratura e sul teatro. L'unico film sopravvissuto a serbarne il logo è *Stachka* (Sciopero, 1924) di Sergei Eisenstein, contemporaneamente il suo debutto nella regia e la sua ultima adesione all'estetica del Proletkult, dalla cui organizzazione prese di lì a breve definitivamente le distanze. Anche il ruolo di sostegno del Proletkult ai primi esperimenti d'animazione di Leningrado merita tuttavia un maggiore riconoscimento e, poiché i primi film di Sorokhtin e Presniakov sono considerati perduti, la riscoperta del trailer di *Dal zoviot* costituisce oggi l'unica testimonianza su quella pagina dimenticata della storia del cinema sovietico.

Il Proletkult disponeva del più grande cinema di Leningrado, il "Koloss", e l'aiuto che fornì ai giovani animatori si ridusse alla disponibilità di una stanza situata dietro lo schermo. In cambio, Sorokhtin, Presniakov e i loro due o tre assistenti erano obbligati a realizzare i trailer. *Dal zoviot* era un "kulturfilm" compilato e ri-montato dal Proletkult da due documentari stranieri dedicati alle spedizioni di Robert Falcon Scott e Vilhjálmur Stefánsson (molto probabilmente *The Great White Silence* di Herbert G. Ponting, del 1924, presentato alle Giornate del 2011, e *Rescue of the Stefansson Arctic Expedition*, del 1912). La sciocca storiella dell'eschimese che lotta con un orso polare e rotola col suo nemico diventando una gigantesca palla di neve, non è propriamente in sintonia con lo spirito del film pubblicizzato. Ma il pubblico era abituato a simili dissonanze.

I trailer rappresentavano anche una fonte sicura di reddito per gli animatori, che erano in perenne competizione gli uni con gli altri. Un esempio di trailer tra i più citati dalle testimonianze dell'epoca riguarda un melodramma del 1928, *V gorod vhotit nelzia* (Ingresso vietato in città): il film verteva sul conflitto tra intelligenza filo-sovietica e anti-sovietica, mentre il trailer animato descriveva un viaggiatore solitario a dorso d'elefante che tentava disperatamente di entrare in una città orientale. Queste brevi ed eleganti scenette animate erano delle vere e proprie opere d'arte. Purtroppo, però, sono andate tutte perdute salvo un film di pupazzi, *Sluchai na stadione* (Incidente allo stadio, 1928). Ora abbiamo un altro esemplare del genere – e l'unico disegnato a mano. – PETER BAGROV

This mysterious little film was discovered only recently in an old vault at the Lenfilm studios in St. Petersburg, and wasn't preserved until this year. It has never been mentioned in any catalogues or memoirs, so at first we knew neither the year, nor the director, nor the production company. Yet the puzzle was worth solving. Unpretentious as it seems, the film is nevertheless unique in many ways. First of all, it turned out to be the earliest existing example of Leningrad animation. In the mid-1920s Igor Sorokhtin (1898-1959) was a student at the State Technical School for Screen Arts. A bizarre institution designed to train film actors and cameramen based on pre-Revolutionary standards, it turned out to be a hideaway for "socially dangerous elements" such as the children of noblemen or officers of the former Imperial Army. Only five or six graduates out of several hundred became established actors, but an avant-garde resistance to the school's traditional teaching methods led to an outburst of interesting film directors, the most famous of them being Fridrikh Ermler and Sergei Vasiliev. Sorokhtin was also one of those unsuccessful actors with a desire to experiment. Throughout the 35 years of his career he changed his cinematic interests constantly; his work consisted of a succession of genres – animation comedies, agit-prop features, semi-documentary expedition films with established stars of the stage, colour ballet shorts, commercials, and musical clips – and he ended as a leading director of educational and instructional films at a studio in the major provincial city of Sverdlovsk.

Sorokhtin's first experiments in animation date back to 1924, making him and his classmate and colleague Aleksandr Presniakov (1902-1953) as much pioneers as Aleksandr Bushkin and other Muscovites. But not being aware of each other's existence, animators in Moscow and Leningrad kept reinventing the wheel: Sorokhtin described their first animation stand as a wooden ladder with a camera at the top and an ordinary table underneath. Still students of the Technical College, they were denied support both from their alma mater and from the Sevzapkino film company. The young artisans were finally sheltered by the Leningrad branch of Proletkult (Proletarian Culture), an influential artistic institution in Soviet Russia in the 1920s. Aiming to transform the traditional arts into new forms that would meet the requirements of the working class, Proletkult had a significant impact on (and caused

significant harm to) literature and theatre. The only surviving film with its logo is Sergei Eisenstein's *Stachka* (*Strike*, 1924), simultaneously the filmmaker's debut and his last nod to Proletkult aesthetics, which ended in his conflict with the organization. But Proletkult's role in supporting the beginnings of Leningrad animation also deserves credit, and, since the first films of Sorokhtin and Presniakov are considered lost, the rediscovered Dal Zoviot trailer is now the only witness of that forgotten page of Soviet cinema history.

Proletkult owned the largest cinema in Leningrad, "Koloss", and in fact its support of the young animators was reduced to providing them with a room behind the screen there. In return Sorokhtin, Presniakov, and their two or three assistants were obliged to make trailers. Dal Zoviot was a "kulturfilm" compiled and re-edited by Proletkult from two foreign documentaries dedicated to the expeditions of Robert Falcon Scott and Vilhjálmur Stefánsson (most likely Herbert G. Ponting's *The Great White Silence*, 1924, shown at the 2011 Giornate, and *Rescue of the Stefansson Arctic Expedition*, 1912). Sorokhtin's silly story of an Eskimo fighting a polar bear and eventually rolling up with his enemy into a giant snowball doesn't quite meet the spirit of the film advertised. But audiences were used to such dissonances.

Trailers were animators' bread and butter, so each tried to outdo the other. A favourite example cited in contemporary accounts was the trailer for a 1928 melodrama, *V Gorod Vhodit Nelzia* (*No Entry to the City*): while the film dealt with the conflict between pro-Soviet and anti-Soviet intelligentsia, the animation trailer depicted a lonely traveler on an elephant who desperately tries to enter an Oriental city. These elegant little sketches were indeed works of art in themselves. Alas, all of them are lost except for a puppet film, *Sluchai na Stadione* (*Incident at the Stadium*, 1928). Now we have another species of the genre – and the only hand-drawn one. – PETER BAGROV

MOIDODYR (O Umouněném Ivánkovi) [Mojdodyr / Wash-'Em-Clean] (Mezhrabpomfilm, USSR 1927)

Regia/dir., marionettista/puppeteer: Maria Benderskaya; *scen:* dal racconto in versi based on the poem "Moidodyr" di/by Korney Chukovsky; *f./ph., scg./des:* Samuil Benderskii; *orig. l:* 300 m.; 35mm, 216 m., 9'13" (21 fps); *anim.* (stop-motion, pupazzi/puppets); *fonte copia/print source:* Národní filmový archiv, Praha.

Didascalie in ceco / Czech intertitles.

Moidodyr è uno dei primi film d'animazione a "passo uno" sovietici ed è basato sull'omonimo testo in versi di Korney Chukovsky molto popolare in URSS (a partire dalla sua prima edizione nel 1923, intere generazioni di bambini sovietici hanno imparato a memoria i primi versi di questo bizzarro componimento didattico: "Dal mio letto / la coperta scivolò, / il lenzuolo di restare rifiutò, / e il cuscino, / come un'onda s'avvolse e s'involò..."); altre due versioni cinematografiche di *Moidodyr*, non con pupazzi ma a disegni animati e dirette entrambe da Ivanov-Vano, apparvero nel 1939 e nel 1954.

Film per ragazzi del reparto d'animazione del Mezhrabpomfilm (che aveva cambiato il suo nome da Mezhrabpom-Rus per motivi

organizzativi e politici), *Moidodyr* dimostra la serietà d'intenti dello studio nel produrre pellicole dedicate al pubblico infantile. (Il titolo coincide con il nome di uno dei personaggi – il capo dei lavabi e comandante delle spugne – ed è traducibile come "Lavatutto".)

Il 1927 può essere considerato l'anno di nascita dell'animazione sovietica a "passo uno": almeno cinque della ventina di film d'animazione prodotti quell'anno in URSS adottarono questa tecnica. Nella Russia pre-sovietica, Władysław Starewicz (Ladislas Starewitch), aveva realizzato alcuni dei più straordinari film d'animazione a "passo uno", ma la sua emigrazione nel 1919 aveva bruscamente interrotto questo interessante sviluppo. I primi tentativi di rinnovare gli sforzi intrapresi da Starewicz – sforzi che consentirono a Jay Leyda di definire l'animazione a "passo uno" "una forma originale russa" – non furono assolutamente allo stesso livello tecnico e stilistico dei suoi. Nondimeno, meritano una particolare attenzione come precursori degli straordinari risultati raggiunti dagli animatori sovietici a "passo uno" dopo l'avvento del sonoro.

Moidodyr è un tipico esempio del primo stadio, tecnicamente inadeguato ma nobilmente sperimentale, dell'animazione sovietica a "passo uno". Il film fu realizzato da Maria Benderskaya, che lo diresse manovrando da sé i pupazzi per le riprese a "passo uno" e che continuò a lavorare nella sfera dell'animazione, sia a "passo uno" sia a disegni, fino alla fine degli anni '30, principalmente al fianco di Aleksandr Ptushko, il più importante autore di film d'animazione a "passo uno" nella storia del cinema sovietico, che pure aveva iniziato come animatore nel 1927; e da suo marito, Samuil Benderskii, un cameraman di lungo corso che era stato uno dei tre direttori della fotografia meglio pagati della Russia pre-rivoluzionaria e aveva contribuito, in particolare, al progetto cinematografico del grande regista teatrale Vsevolod Meyerhold *Silnyi chelone* (L'uomo forte, 1917).

Nel suo libro del 1931 *Multiplikatsionnye filmy* (Il cinema d'animazione) Ptushko teorizzò un'affinità tra i pupazzi tridimensionali del "passo uno" e le figure ritagliate e articolate che avevano caratterizzato il primo stadio dell'animazione sovietica. Un riferimento che parrebbe particolarmente calzante anche per *Moidodyr*, i cui pupazzi presentano una certa goffaggine nei movimenti e una gamma di espressioni facciali molto limitata. Nel loro successivo, e politicamente più tendenzioso, *Priklucheniya kitaichat* (Le avventure di un piccolo cinese, 1928), i Benderskii cercarono di correggere questi difetti, con esito non sempre positivo.

Nell'ultimo periodo del muto, e anche dopo l'avvento del sonoro, gli studi sovietici continuarono a produrre film d'animazione a "passo uno". Il processo culminò con il lungometraggio sonoro di Aleksandr Ptushko *Novyi Gulliver* (Il nuovo Gulliver, 1935), un aggiornamento ideologizzato della satira di Jonathan Swift. Ecco finalmente un film che si rivelava all'altezza dei migliori lavori di Starewicz e che ricevette non solo il plauso di Leyda ma anche quello di Charles Chaplin. *Moidodyr* svolse un ruolo modesto ma storicamente importante nel processo che portò a questo straordinario risultato. – SERGEI KAPTEREV

One of the first Soviet stop-motion animated films, *Wash-'Em-Clean* is based on another Chukovsky poem hugely popular in the USSR (since its publication in 1923, generations of Soviet children have learned by heart the opening lines of this bizarre instructional piece: "From my bed / The blanket fled, / And the sheet refused to stay, / And the pillow, / Like a billow, / Gathered up and flew away..."); other film versions of *Wash-'Em-Clean*, using drawn animation, appeared in 1939 and 1954, both directed by Ivan Ivanov-Vano. Another children-oriented product of the animation department of Mezhrabpomfilm (which changed its name from Mezhrabpom-Rus in organizational and political changes), the film demonstrated the seriousness of the studio's intention to target younger audiences.

1927 may be considered the year of the birth of Soviet stop-motion animation: five out of the about 20 animated films made in that year in the USSR used the stop-motion technique. Pre-Soviet Russia had produced, under the direction of Władysław Starewicz (Ladislav Starewitch), some of the world's most remarkable stop-motion films, but his 1919 emigration abruptly ended this fascinating development. The first attempts to revive the efforts undertaken by Starewicz – efforts which allowed Jay Leyda to call stop-motion animation "a native Russian form" – were hardly on a par with his technical and stylistic achievements. Still, they deserve close attention in view of the successes gained by Soviet stop-motion animators during the sound period.

Wash-'Em-Clean is a characteristic example of the technically inadequate but nobly experimental early stage of Soviet stop-motion animation. It was executed by Maria Benderskaya, who directed the film and operated its stop-motion puppets, and who would continue working in the sphere of stop-motion and drawn animation until the late 1930s, notably alongside Aleksandr Ptushko, the most important practitioner of stop-motion animation in the history of Soviet cinema, who also joined the field in 1927; and by her husband Samuil Benderskii, a veteran cameraman who had been one of the three best-paid cinematographers of pre-revolutionary Russia, contributing, in particular, to *The Strong Man* (Silnyi Chelovek), a 1917 film project of the great stage director Vsevolod Meyerhold.

In his 1931 book *Multiplikatsionnye Filmy (Animated Films)* Ptushko theorized about the affinity between the three-dimensional stop-motion puppets and the articulated cut-outs which were so typical of Soviet animation's earliest stage. This inference can probably be applied to *Wash-'Em-Clean*, with its awkward movements and very narrow range of facial expressions. In their next, more politically tendentious work, *The Adventures of the Little Chinese* (Priklucheniya Kitaichat, 1928), the Benderskiis attempted to correct these defects, but with limited success.

At the end of the silent and the beginning of the sound eras, Soviet studios would continue producing stop-motion animated films. This culminated in Aleksandr Ptushko's sound feature *A New Gulliver* (Novyi Gulliver, 1935), an ideological update of Jonathan Swift's satire. At last, there appeared a film which was worthy of the best of

Starewicz's work, receiving praise not only from Leyda but also from Charles Chaplin. *Wash-'Em-Clean* played a modest but historically important role in the process leading to this formidable achievement.

SERGEI KAPTEREV

SENKA-AFRIKANETS (Krokodil Krokodilovich) [Senka l'africano / Senka the African; Cocodrillo Cocodrilovich / Crocodile Crocodilevich] (Mezhrabpom-Rus, USSR 1927)

Regia/dir., scg./des: Daniil Cherkas, Yuri Merkulov, Ivan Ivanov-Vano; *scen:* Yakov Urinov, Daniil Cherkas, dalla favola in versi/*based on the poem "Krokodil" di/by* Korney Chukovsky; *f./ph:* Leonid Kosmatov; *prod., scg./des. supv:* Sergei Kozlovskii; 35mm, 614 m., 25'20" (21 fps); *anim.* (figure ritagliate e articolate/*flat-figure marionettes [articulated cut-outs]*, ritagli/cut-outs, pagine che girano/*page-turn animation*, riprese dal vero/*live action*); *fonte copia/print source:* Gosfilmfond, Moscow.

Didascalie in russo / *Russian intertitles.*

Nel 1926, tre artisti che lavoravano per gli studi Mezhrabpom-Rus – Yuri Merkulov (co-regista nel 1924 dell'innovativo *Mezhplanetnaya revoliutsiya* [La rivoluzione interplanetaria] e uno dei primi cineasti a unirsi al reparto d'animazione dello studio), Daniil Cherkas e Ivan Ivanov-Vano – iniziarono le riprese del primo film d'animazione sovietico per l'infanzia.

Secondo Merkulov, fu lui stesso a coinvolgere Ivanov-Vano – già al suo fianco nel 1925 tra i disegnatori di *Kitai v ognie* (Cina in fiamme), un film costruito sulle innovazioni introdotte da *Mezhplanetnaya revoliutsiya* e attivo nel cinema d'animazione fino agli anni '80 – e Cherkas, un laureato in matematica e fisica all'università di Mosca con un secondo diploma in pittura e qualche esperienza come artista grafico e decoratore. Tutti e tre iniziarono la loro carriera presso gli studi Mezhrabpom-Rus realizzando filmati pubblicitari e inserti animati per popolari pellicole di divulgazione scientifica e di finzione.

Sergei Kozlovsky, il più importante disegnatore dello studio Mezhrabpom-Rus, fu fondamentale – insieme con un altro veterano dello studio, Yuri Zheliabuzhskii, in seguito anch'egli regista di un paio di film d'animazione – per convincere i dirigenti dello studio a produrre un cartone animato destinato al pubblico infantile. Il film si annunciava più lungo del consueto (2 rulli) e doveva avvalersi di effetti speciali innovativi (sarà criticato per l'eccessivo ricorso ai "trucchi"). Per accelerare i tempi di lavorazione del film, che fu intitolato *Senka-Afrikanets*, lo studio decise di ricorrere a un uso estensivo di materiali dal vero.

Senka-Afrikanets era liberamente tratto da *Krokodil* (Il cocodrillo), una fiaba in versi scritta nel 1916 da Korney Chukovsky (1882-1969), un poeta, traduttore e studioso di letteratura, e tra i più amati scrittori russi per l'infanzia. Benché la vedova di Lenin, Nadezhda Krupskaya, lo avesse liquidato come "spazzatura borghese", l'avvincente e bizzarro *Krokodil* godette di grande popolarità presso i bambini sovietici e i loro genitori.

Come la studentessa di *Odna iz mnogikh* (Una fra le tante), anche

il piccolo eroe di *Senka-Afrikanets* cade addormentato e si ritrova in un mondo fiabesco. In questo caso, i sogni di una recente visita allo zoo di Mosca e un libro sull'Africa selvaggia lo trasportano nelle località esotiche in cui vivono gli africani. Questa magica transizione dava ai cineasti una maggiore opportunità di sperimentazione. Usando fotografie e, per le sequenze dal vero, un ingegnoso sistema di retroproiezioni, specchi e vetri opacizzati, i realizzatori di *Senka-Afrikanets* si assunsero l'onere di combinare in modo uniforme animazione grafica e azione dal vero nello stesso fotogramma. Il risultato fu una convincente sintesi dei due diversi media – grazie anche alla qualità delle riprese del cameraman Leonid Kosmatov, un esordiente destinato a diventare un abile direttore della fotografia a colori, e il cui lavoro includerà le epopee ideologiche di Mikheil Chiaureli *Kliatva* (Il giuramento, 1946) e *Padeniye Berlina* (La caduta di Berlino, 1949).

A Merkulov fu chiesto di disegnare il personaggio principale, il piccolo Senka, ispirato ai tratti e alle movenze della figliuola di Cherkes, assidua frequentatrice dello studio d'animazione. La sensibilità pittorica di Cherkes contribuì alle scenografie dai vivaci colori ispirati a temi africani. Anche Ivanov-Vano collaborò all'elaborazione delle scenografie, e a vari disegni decorativi, tra cui la composizione "africana" incentrata sulla mappa geografica dell'Africa.

Il compito di scrivere la sceneggiatura fu affidato a Cherkes e a Yakov Urinov, un collega di Yakov Protazanov, entrambi alla loro prima esperienza da sceneggiatori. Ciò malgrado, e nonostante la decisione dello studio di "rinforzare" l'animazione con una sequela di fotografie di luoghi africani abbastanza superflua perché in realtà oscurava e rallentava la narrazione, *Senka-Afrikanets* riscosse un grosso successo presso il pubblico più giovane, e andrebbe considerato come una pietra miliare nella storia dell'animazione sovietica, essendo uno dei primi contributi al fenomeno tutto sovietico della cinematografia per l'infanzia. – SERGEI KAPTEREV

In 1926, three artists working for the Mezhrabpom-Rus studios – Yuri Merkulov (co-director of the groundbreaking Interplanetary Revolution [Mezhplanetnaya Revoliutsiya, 1924] and one of the first filmmakers to join the studio's animation department), Daniil Cherkes, and Ivan Ivanov-Vano – initiated the making of the first Soviet animated film for children.

According to Merkulov, it was he who invited Ivanov-Vano – who had worked with him as one of the designers of China Aflame (Kitai v Ogne, 1925), a film that built upon the experiment of Interplanetary Revolution, and would continue working as animation director until the 1980s – and Cherkes, a graduate of Moscow University's Department of Physics and Mathematics with a second diploma in painting and some experience as a graphic artist and decorator. All three started their careers at Mezhrabpom-Rus with commercials and animation inserts in popular science and fiction films.

Sergei Kozlovsky, the most important designer at Mezhrabpom-Rus, was instrumental – together with another studio veteran, Yuri

Zheliabuzhskii, who himself would soon direct a pair of animated films – in convincing the studio's leadership to produce an animated cartoon aimed at child audiences. The film was to be longer than usual (a two-reeler) and to contain innovative special effects (it would be criticized for its excessive reliance on "tricks"). To cut down the production time, the studio decided that the film, which was titled Senka the African, would make extensive use of live-action footage. Senka the African was loosely based on "Krokodil" ("The Crocodile"), a fairy tale in verse written in 1916 by Korney Chukovsky (1882-1969), a poet, translator, and literary scholar, and one of the best-loved Russian writers for children. In spite of being denounced by Lenin's widow Nadezhda Krupskaya as "bourgeois rubbish", the winsomely absurdist "Krokodil" enjoyed great popularity among Soviet children and their parents.

Similar to the girl student in One of Many, the little hero of Senka the African falls asleep and finds himself in a fairy-tale world. In this case, dreams of a recent visit to the Moscow Zoo and a book about African wildlife transport him among the exotic landscapes and inhabitants of Africa. This magical transition gave the filmmakers a major opportunity for experimentation. Using photographs and, for live-action sequences, an ingenious system of film projection, mirrors, and matted glass, the makers of Senka undertook the task of "seamlessly" combining graphic animation and live action within one frame. They achieved a convincing synthesis of the two different media – not least because of the quality of the camerawork by Leonid Kosmatov, a budding cinematographer who would later become an expert in color cinematography and whose work would include such ideological epics as Mikheil Chiaureli's The Vow (Kliatva, 1946) and The Fall of Berlin (Padeniye Berlina, 1949).

Merkulov was responsible for designing the main character of the boy Senka, inspired by the behavior of Cherkes' little daughter, a frequent visitor to the animation studio. The painterly sensibility of Cherkes produced colorful African-themed backgrounds. Ivanov-Vano also worked on the film's backgrounds, as well as on such decorative designs as the "Africanist" composition centered on Africa's map. The task of writing the screenplay went to Cherkes and Yakov Protazanov's associate Yakov Urinov, both of whom had no experience in screenwriting. Although this fact and the studio's decision to "fortify" animation by a long stretch of rather superfluous location photography somewhat obscured and slowed down the narrative, Senka the African turned out to be a big success with young audiences, and should be regarded as a milestone in the history of Soviet animation, as one of the earliest contributions to the uniquely Soviet phenomenon of children's cinema. – SERGEI KAPTEREV

VINTIK-SHPINTIK (The Little Screw) [La piccola vite] (Sovkino, Leningrad, USSR 1927)

Regia/dir: Vladislav Tvardovskii; *scen:* Nikolai Agniltsev; *anim:* Viacheslav Kuklin, Sergei Zhukov, Igor Sorokhtin, Aleksandr Presniakov; *f./ph:* Ye. Bocharov; *orig. l:* 314 m.; 35mm, 297 m., 12'

(21 fps); *anim.* (figure ritagliate e articolate/*flat-figure marionettes [articulated cut-outs]*, materiale documentario/*documentary footage*); *fonte copia/print source*: BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese e russo / *English and Russian intertitles.*

Vintik-Shpintik non è solo un film ricco d'inventiva, ma anche un esempio perfetto della scuola d'animazione di Leningrado. Inoltre, costituisce anche l'unico esemplare completo sopravvissuto, poiché altri 30 sono considerati perduti. *Pochta* (Posta) di Tsekhanovskii è un capolavoro a se stante, e in quanto tale non appartiene ad alcuna categoria.

Come gran parte degli animatori di Leningrado, anche Vladislav Tvardovskii (1888-1942) iniziò la sua carriera cinematografica dalla piattaforma di lancio della letteratura per ragazzi. Di origini polacche e di nobili natali, probabilmente era considerato un fuori casta (non dai suoi colleghi, però, dato che il reparto d'animazione di Leningrado pullulava di "elementi socialmente eterogenei"). Dopo gli studi di ingegneria e di architettura a San Pietroburgo, frequentò i corsi di pittura accademica tenuti da Jean-Paul Laurens presso la prestigiosa Académie Julian di Parigi. Studi che furono interrotti dal servizio militare nella prima guerra mondiale e dall'internamento in un campo di prigionia ungherese. Il giovane Tvardovskii cambiò molti lavori prima di approdare presso una casa editrice privata, la Raduga (Arcobaleno), poi integrata nel "Detgiz" (pubblicazioni statali per l'infanzia). Negli anni tra il 1924 e il 1929 illustrò due dozzine di libri, sperimentando ogni tipo di stile, dall'art nouveau al costruttivismo. Tra le sue illustrazioni di maggior successo vi furono quelle per *Vintik-Shpintik*, un poema di Nikolai Agniltsev (1888-1932).

Popolare poeta e chansonnier degli anni '10, autore di numerose ballate amaramente ironiche e stilizzate, Agniltsev aspirava a diventare l'equivalente russo di Pierre-Jean de Béranger, il più famoso autore francese di canzoni popolari del XIX secolo. Sulla scia di molti altri esponenti dell'intelligenza bohémienne anch'egli emigrò a Parigi subito dopo la Rivoluzione, ma soffrendo di nostalgia poco dopo decise di tornare in patria. Agniltsev fu abbastanza fortunato da morire qualche anno prima del 1937, quando gran parte degli émigrés rimpatriati furono arrestati e giustiziati come "agenti dei servizi segreti stranieri". Pur sottraendosi alle purghe staliniane, ebbe tuttavia poche possibilità di far carriera nella letteratura sovietica. Si guadagnò da vivere scrivendo testi di propaganda per l'infanzia senza grandi pretese. A una sua raccolta di poemi, Agniltsev dette il titolo autoreferenziale *Ot pudry do gruzovika* (Dalla cipria al camion).

Il racconto per bambini *Vintik-Shpintik* mette in risalto l'importanza di ogni singolo dettaglio in una fabbrica: una piccola vite è insultata dai torni, che non la prendono sul serio; la vite se ne va e tutta la fabbrica si ferma. La storia della vite era una sorta di metafora, giacché Stalin aveva usato proprio questa parola (*vintik*) per descrivere il posto dell'operaio sovietico nella grande macchina statale. Non sappiamo bene chi abbia avuto l'idea di trarne un film, ma nel 1927 sia Tvardovskii che Agniltsev collaboravano attivamente con gli studi Sovkino di Leningrado. Con l'aiuto di Presniakov e Sorokhtin i due

"galvanizzarono" il libro, trasferendo tutti i personaggi con estrema cura – e mutando, per motivi sconosciuti, una lettera del titolo (*Shpuntik* divenne *Shpintik*). I ritagli di carta si prestavano benissimo per questa storia. Ogni macchina somiglia a uno specifico animale (una giraffa, un cavallo e via dicendo) e pertanto eredita la "grafica" del suo movimento – adattato alla goffaggine dei due torni e delle altre "marionette piatte" (figure bidimensionali ritagliate e articolate). Il ritmo di ciascun personaggio era stabilito direttamente dagli artisti, perché Agniltsev si curava poco della personalizzazione (e qui la qualità poetica è nel complesso alquanto dubbia). L'habitat era descritto nei minimi particolari: dei tre ambienti del film, due riproducono con grande fedeltà le illustrazioni originali di Tvardovskii per il libro.

Vintik-Shpintik riscosse maggiore successo in Europa che nell'originaria Russia e fu sonorizzato nel 1930 (con il titolo *Die kleine Schraube*) con uno score di Edmund Meisel, il più eminente compositore tedesco di musica da film dell'epoca del muto e di solito veniva programmato insieme con il *Potëmkin* di Eisenstein, la cui partitura musicale è considerata il capolavoro di Meisel. La versione sonora di *Vintik-Shpintik* con le musiche di Meisel è oggi considerata perduta.

Tvardovskii continuò a realizzare film d'animazione durante tutti gli anni '20 e fino ai primi anni '30, accompagnato sempre dal rispetto dei colleghi più giovani come iniziatore della tradizione "dal libro al film". La parte conclusiva della sua biografia è emblematica: filmati tecnico-didattici e pubblicitari, alcune occasionali collaborazioni nel cinema "dal vero" – e la morte per fame durante l'assedio di Leningrado.

PETER BAGROV

Vintik-Shpintik is not only an ingenious film, but a perfect example of the Leningrad school of animation. It also represents the only fully-fledged example in existence, since 30 others are considered lost. Tsekhanovskii's Pochta [Post] stands alone as a masterpiece, and as such doesn't fit any category.

Like most of the Leningrad animators, Vladislav Tvardovskii (1888-1942) started his film career from the launching pad of children's literature. He was of Polish origin and was born into the nobility. Socially he must have been considered an outcast (not among his colleagues though, since the animation unit in Leningrad was crawling with "socially alien elements"). He studied engineering and architecture in St. Petersburg and academic painting in Paris at the prestigious Académie Julian under Jean-Paul Laurens. His education was interrupted by military service in the First World War and internment in a Hungarian war camp. Tvardovskii changed several jobs before landing at a private publishing house, Raduga [Rainbow], which later became integrated into "Detgiz" (Children's State Publishers). During the period from 1924 to 1929 he illustrated two dozen books, experimenting in all possible styles, from Art Nouveau to Constructivism. Among his most successful illustrations were those for Vintik-Shpintik, a poem by Nikolai Agniltsev (1888-1932).

A popular poet and chansonnier of the 1910s, the author of numerous bitter, ironic, and stylized ballads, Agniltsev aspired to become the

Russian equivalent of Pierre-Jean de Béranger, France's most famous popular songwriter of the 19th century. Like most of the bohemian intelligentsia he emigrated shortly after the Revolution, but was soon suffering from nostalgia in Paris and decided to return home. He was lucky enough to die several years before 1937, when most of the repatriated émigrés were arrested and executed as “agents of foreign intelligence”. But having avoided Stalin's purges, he still had little chance of making a career in Soviet literature. Instead he earned his living writing unpretentious propaganda books for children. When publishing a collection of his poems, Agnivitsev came up with the self-reflexive title “From Face Powder to Truck” (Ot Pudry do Gruzovika). The children's story Vintik-Shpuntik points out the significance of every detail in a factory: a little screw is insulted by the lathes, who don't take him seriously; he leaves – and the whole factory stops. It was a metaphor of a sort, since Stalin used precisely this word (vintik) to describe a Soviet worker's place in the great state machine. We don't know whose idea it was to turn it into a film, but in 1927 both Tvardovskii and Agnivitsev started to collaborate actively with the Sovkino studios in Leningrad. With the aid of Presniakov and Sorokhtin they simply “galvanized” the book, transferring all the characters with great thoroughness – and changing, for unknown reasons, one letter in its title (Shpuntik to Shpintik). The paper cut-outs were indeed perfectly suited to this story. Every machine resembles a certain animal (a giraffe, a horse, and so forth), and thus inherits its “graphics” of movement – adjusted to the clumsiness of both the lathes and the “flat-figure marionettes” (two-dimensional jointed cut-out figures). The rhythm of each character was determined entirely by the artist, for Agnivitsev cared little about individualization (and in general the quality of the poetry here is dubious). The habitat was specified as well: of the three settings in the film, two reproduce Tvardovskii's original book illustrations pretty accurately.

A much greater success in Europe than its native Russia, Vintik-Shpintik was sonorized in 1930 (as Die kleine Schraube), with a score by Edmund Meisel, the most established composer of German silent cinema, and was usually screened with Eisenstein's Battleship Potemkin (Bronenosets Potemkin), whose score is considered Meisel's masterwork. Today Meisel's sound version of Vintik-Shpintik is considered lost.

As for Tvardovskii, he continued making animation films throughout the 1920s and early 1930s, and was respected by his younger colleagues as the initiator of the book-to-film tradition. The end of his biography is typical: technical and instructional films, commercials, occasional work for the “real” cinema – and death from starvation during the Siege of Leningrad. – PETER BAGROV

ODNA IZ MNOGIKH [Una fra le tante / One of Many] (Mezhrabpom-Rus, USSR 1927)

Regia/dir: Nikolai Khodatayev; scen: Nikolai Khodatayev, et al.; f./ph: Pavel Merzhin; scg./des: Nikolai Khodatayev, Valentina Brumberg, Zinaida Brumberg, Olga Khodatayeva; aiuto regia/asst. dir: Tatiana

Lukashevich; cast: Aleksandra Kudriavtseva (studentessa di cinema/a film school student); 35mm, 444 m., 18'20" (21 fps); anim. (figure ritagliate e articolate/flat-figure marionettes [articulated cut-outs]), riprese dal vero/live action); fonte copia/print source: Gosfilmofond, Moscow. Didascalie in russo / Russian intertitles.

Uno dei più versatili tra i primi reparti d'animazione degli studi sovietici fu sicuramente quello organizzato dal Mezhrabpom-Rus con il concorso dei giovani diplomati presso il laboratorio sperimentale d'animazione dell'Istituto statale di cinema (Technicum).

Dopo la chiusura del laboratorio, uno dei suoi fondatori, Nikolai Khodatayev, iniziò a prendere commissioni da vari studi. Nel 1926, combinò animazione e riprese dal vero – e fu una delle prime volte in Unione Sovietica – in un breve filmato didattico sull'importanza della corretta formulazione degli indirizzi postali realizzato per la terza unità cinematografica del Goskino. Khodatayev riuscì la stessa combinazione l'anno successivo in *Odna iz mnogikh*, una “comica animata” prodotta dal Mezhrabpom-Rus. Khodatayev ricordava come i suoi tentativi di combinare animazione e riprese dal vero fossero stati ispirati da un programma di film della serie *Out of the Inkwell* di Max Fleischer, che aveva visto a Mosca nel 1924 – anche se, come ebbe a dichiarare, gli era parso che i personaggi di Fleischer “galleggiassero nello spazio” e non fossero “sullo stesso piano degli oggetti fotografati”.

Probabilmente, *Odna iz mnogikh* può essere visto come una sorta di appendice a *Potselui Meri Pickford* (Il bacio di Mary Pickford, 1927, presentato alle Giornate 2008), una comica “rubata” sugli eccessi del fanatismo e dell'ammirazione per Hollywood, co-prodotta dal Mezhrabpom-Rus. La storia di *Potselui Meri Pickford* era stata costruita sul materiale documentario filmato durante una visita di Mary Pickford e Douglas Fairbanks in Unione Sovietica nell'estate del 1926; alcuni frammenti dello stesso materiale furono riutilizzati nella sequenza dal vero di *Odna iz mnogikh*.

Accanto alla Pickford e a Fairbanks (entrambi sia in versione live sia come personaggi disegnati), *Odna iz mnogikh* cita Griffith, Chaplin e altre personalità del cinema americano, come pure gli attori comici danesi Carl Schenstrøm e Harald Madsen, che erano molto popolari in Russia come “Pat e Patachon” ma che, ovviamente, non appartenevano alla cultura cinematografica americana.

Nel solco della bonaria ironia verso il cinema americano che già contraddistingueva *Tainstvennoe koltso* di Bushkin, *Odna iz mnogikh* si spinse parecchio oltre, riflettendo sul conflitto tra realtà e fantasia, con un probabile rimando alla sequenza del sogno di *Sherlock Jr.* (1924), che era apparso sugli schermi sovietici con il titolo *Oderzhimiy* (L'ossessionato).

Oltre ad alcuni ingegnosi effetti fotografici che legano l'azione dal vero ai segmenti d'animazione, *Odna iz mnogikh* si avvale di sfondi dal disegno molto raffinato – per esempio, nella scena dell'immaginario trasporto a Hollywood dell'eroina – realizzata dalla sorella di Khodatayev, Olga, e da Valentina e Zinaida Brumberg, già collaboratrici di Khodatayev in *Kitai v ogne* (Cina in fiamme, 1925) e future registe dell'élite sovietica dell'animazione.

Odna iz mnogikh fu uno degli ultimi – e forse non tra i più brillanti – omaggi sovietici al cinema americano e all'esotico dinamismo dello stile di vita d'oltreoceano. Il film uscì infatti nel momento in cui le produzioni nazionali stavano espellendo i film stranieri dal mercato sovietico.

La definizione poco lusinghiera di “favola grossolana” attribuita al film nel 1936 derivò molto probabilmente dall'exasperazione del pregiudizio ufficiale nei confronti dei prodotti culturali extra sovietici. Paradossalmente, la metà degli anni '30 fu anche il periodo in cui l'animazione sovietica adottò con grande entusiasmo il metodo e lo stile di Walt Disney, ponendo di fatto fine alla carriera di Khodatayev e di alcuni tra i più creativi dei suoi colleghi animatori. – SERGEI KAPTEREV

Among the Soviet studios' earliest animation departments, one of the most versatile was that established at Mezhrabpom-Rus with the help of graduates of the State Film Technicum's experimental animation workshop.

After the workshop's dissolution, one of its founders, Nikolai Khodatayev, began to take commissions from different studios. In 1926, he combined animation and live action – for one of the first times in Soviet cinema – in an educational short about the importance of correct mail addressing made for Goskino's 3rd Film Factory. Khodatayev used this combination again the following year in One of Many, an “animated comedy” produced by Mezhrabpom-Rus. Khodatayev recalled that in his efforts to combine animation and live action he had been inspired by a programme of films from Max Fleischer's Out of the Inkwell series, which he saw in Moscow in 1924 – although, admittedly, he felt that Fleischer's characters “floated in space” and were not “on the same plane with the photographed objects”.

One of Many should probably be viewed as a supplement to The Kiss of Mary Pickford (Potselui Meri Pikford, 1927; shown at the 2008 Giornate), an “acted” comedy about the excesses of fandom and admiration for Hollywood, co-produced by Mezhrabpom-Rus. The story in The Kiss was built around documentary footage of the visit of Pickford and Fairbanks to the Soviet Union in the summer of 1926; fragments of this footage were also used in the live-action sequence of One of Many.

Besides Pickford and Fairbanks (both as themselves and as animated characters), One of Many cites Griffith, Chaplin, and other luminaries of American cinema, as well as the Danish comic actors Carl Schenstrøm and Harald Madsen, who were very popular in Russia as Pat and Patachon, but, of course, did not belong to the American film culture.

While extending the friendly irony towards American cinema which pervaded Bushkin's A Mysterious Ring, One of Many went considerably further, reflecting on the conflict between fantasy and reality, maybe in reference to the dream sequence in Buster Keaton's Sherlock Jr. (1924), which had been playing in Soviet cinemas under the title The Obsessed (Oderzhimyi).

Besides some ingenious trick photography linking live-action and animation segments, One of Many boasts sophisticated background designs – for example, in the scene of the heroine's imaginary transportation to Hollywood – provided by Khodatayev's sister Olga, and Valentina and Zinaida Brumberg, who had worked under Khodatayev's guidance on China Aflame (Kitai v Ogne, 1925) and later joined, as directors, the Soviet animation élite.

One of Many was one of the last direct – and, arguably, one of the smartest – Soviet cinematic tributes to American cinema and the exotic vitality of American life. It appeared at the moment when domestic productions were squeezing foreign films out of the Soviet market.

The film's unfair characterization as a “primitive fairy tale” in 1936 was most likely induced by the aggravation of the negative official attitude towards non-Soviet cultural products. Paradoxically, the mid-1930s were also the time when Soviet animation was enthusiastically embracing Walt Disney's method and style, effectively ending the animation careers of Khodatayev and some of his most creative colleagues. – SERGEI KAPTEREV

KATOK [Il campo di pattinaggio / The Rink] (Mezhrabpom-Rus, USSR 1927)

Supv: Nikolai Bartram, Yuri Zheliabuzhskii; *scg./des:* Daniil Cherkes, Ivan Ivanov-Vano; *f./ph:* Yuri Zheliabuzhskii; *orig. l:* 250 m.; 35mm, 168 m., 7' (21 fps); *anim.* (disegni a mano/hand-drawn); *fonte copia/print source:* Gosfilmofond, Moscow.

Didascalie in russo / Russian intertitles.

Di tutti i film d'animazione sovietici del muto *Katok* è probabilmente quello più amato dagli studiosi e dai cineasti. Meno raffinato di *Pochta* (Posta), meno stravagante di *Mezhplanetnaya revoliutsiya* (La rivoluzione interplanetaria) o di *Odna iz mnogikh* (Una fra tante), è peraltro unico per lo stile grafico, essendo una sorta di ponte tra l'epoca dei Primitivi e gli anni '60.

Il film fu in parte opera dello stesso team che vari mesi prima aveva realizzato *Senka-Afrikanets*. *Senka* era stato criticato per la trama troppo confusa, che sacrificava la logica in favore di un dispiego di nuovi trucchi e tecnologie. Pertanto, con *Katok*, Daniil Cherkes e Ivan Ivanov-Vano miravano a riabilitarsi producendo una storia estremamente semplice e destinata alla facile comprensione dei bambini.

Katok è stato spesso attribuito al regista Yuri Zheliabuzhskii, un veterano della Mezhrabpom specializzato in melodrammi con i celebri attori del Teatro dell'Arte di Mosca. Ma come ricordava lo stesso Zheliabuzhskii, le sue funzioni (oltre a quelle di cameraman, che in questo caso erano di mera routine) si limitarono a quelle di supervisore e consulente per Cherkes e Ivanov-Vano. Fu sempre lui, inoltre, a presentarli a Nikolai Bartram, una delle figure più importanti della scena culturale moscovita degli anni '20. Bartram possedeva la più grande collezione di giocattoli di tutta la Russia. Nel 1918 ne fece dono allo Stato e fondò il Museo del giocattolo a Mosca, devastata

dalla Rivoluzione. Nel 1927 questa piccola istituzione era, dopo la galleria d'arte Tretyakov, il secondo museo più visitato della città. Bartram sviluppò una concezione di museo che era in anticipo di svariati decenni rispetto alla sua epoca. I giocattoli più vecchi erano sistemati nei loro "habitat originali" (cioè in interni del XVIII e XIX secolo) e i bambini potevano toccare alcuni degli oggetti esposti e anche assistere alla produzione di nuovi giocattoli.

Grazie alla sua profonda conoscenza della psicologia infantile, Bartram riuscì a scrivere quella che in seguito fu definita come la prima sceneggiatura pienamente riuscita per un film d'animazione sovietico. La trama è molto semplice. Un bambino sprovvisto di biglietto tenta d'introdursi in una pista di pattinaggio. Quando finalmente riesce nel suo intento, è così frastornato dalla contentezza che va a sbattere contro un grassone intento a corteggiare una ragazza. Inseguito dal grassone inferocito, il bambino s'infiltra in una pista da competizione e vince casualmente una gara di velocità (impossibile ignorare l'esplicito richiamo a *The Rink* di Chaplin e alle relazioni che intercorrono in quel film tra il vagabondo Charlie, il "peso massimo" Eric Campbell e Edna Purviance).

Questa semplicità fu impresiosita ed elevata a livello di grande arte attraverso uno stile grafico deliberatamente primitivo. Tutti i personaggi e gli oggetti sono disegnati con linee sottili – senza ombre o volume (le gambe e le braccia sembrano fatte di fil di ferro) e con pochissimi dettagli. Lo sfondo è appena suggerito. Le persone in coda all'entrata della pista di pattinaggio sono assolutamente identiche, come lo sono anche gli alberi d'abete che costeggiano la strada. Queste immagini lineari ricordano i disegni di un bambino. Una coincidenza peraltro non del tutto casuale: l'avanguardia russa dimostrò sempre un profondo interesse per l'arte dei bambini, in particolare dopo la traduzione russa, nel 1911, del famoso libro di Corrado Ricci *L'arte dei bambini* (1887).

Altra probabile fonte d'ispirazione furono i film animati di Émile Cohl, col loro tipico effetto gesso, anche se non sappiamo con certezza se gli animatori della Mezhrabpom ne avessero familiarità. La principale differenza è nell'uso del bianco e nero: Cohl usava le linee bianche su fondo nero, mentre in *Katok* avviene l'esatto contrario. Ma... parecchi disegni originali di Ivanov-Vano e di Cherkes per il film sono sopravvissuti – e la loro soluzione è identica a quella di Cohl, con le linee bianche su fondo nero.

Vi è tuttavia un'altra differenza rispetto ai film di Cohl, e neppure di secondaria importanza. I personaggi di Cohl sono convenzionali al cento per cento: è il loro grado di stilizzazione a renderli cosmopoliti. *Katok* è altrettanto stilizzato; eppure i pochi dettagli presenti rendono i personaggi concreti e riconoscibili. La Mosca del film è chiaramente quella degli anni '20. Il bambino ha un solo pattino da ghiaccio e indossa un ampio cappello di lana dell'armata rossa (budenovka), che probabilmente lo identifica come un ragazzo di strada. Il grassone indossa invece un cappello a cilindro, che lo qualifica come un uomo della NEP (un nuovo borghese sovietico). Tre piccoli dettagli che danno una connotazione sociale alla storia, sia pure molto sommaria.

Il film sembra anticipare anche la brillante animazione dell'Europa dell'Est degli anni '50 e '60, con la sua combinazione di laconicità e impegno sociale – un fenomeno destinato a influenzare profondamente sia l'animazione sovietica che quella americana. *Katok* fu dunque un catalizzatore in questo complesso processo storico, oppure no? Probabilmente non lo sapremo mai. – PETER BAGROV

Of all Soviet silent animations, Katok may be the one most loved by scholars and filmmakers. Less sophisticated than Pochta, less extravagant than Mezhrabplanetnaya Revoliutsiya or Odnaz iz Mnogikh, it nevertheless is absolutely unique in its graphic style, being a bridge of sorts between the age of the Primitives and the 1960s.

It was made partially by the same team who did Senka-Afrikanets several months earlier. Senka had been criticized for a confusing plot, which sacrificed logic for a showcase of tricks and technologies. So with Katok Daniil Cherkes and Ivan Ivanov-Vano were aiming to rehabilitate themselves by producing a plain, simple story, designed to be easily understood by children.

Katok is often credited to Yuri Zheliabuzhskii, a veteran Mezhrabpom director who specialized in melodramas starring established actors of the Moscow Art Theatre. But as Zheliabuzhskii himself recalled, his functions (besides camerawork, which is no more than routine in this case) were limited to supervising and consulting Cherkes and Ivanov-Vano. He also introduced them to Nikolai Bartram, a most remarkable figure in the Moscow cultural landscape of the 1920s. Bartram had the largest collection of toys in Russia. In 1918 he donated it to the government and founded The Museum of Toys in Moscow, a city shattered by revolution. By 1927 this tiny organization ranked second in attendance among Moscow museums after the Tretyakov Art Gallery. Bartram developed a concept of his museum that was decades ahead of its time. The older toys were placed in a "native habitat" (i.e., 18th- and 19th-century interiors), and children were permitted to touch some of the exhibits and to watch the production of new toys.

*It was this very knowledge of children's psychology that allowed Bartram to write what was later referred to as the first successful screenplay for a Soviet animation film. The plotline is as simple as it can be. A ticketless little boy tries to sneak onto a skating rink. When he finally succeeds, he is so overwhelmed with joy that he bumps into a clumsy fat man who is courting a young girl. Followed by the furious man, the boy accidentally gets onto a racing track and wins a skating race. (It is impossible to ignore the precise parallel with Chaplin's *The Rink*, and the relationship in that film of Charlie the Tramp, heavyweight Eric Campbell, and Edna Purviance.)*

This simplicity was enhanced and brought to the level of high art through a deliberately primitive graphic style. All the characters and objects are drawn with thin lines – with no shadows, no volume (the legs and hands seem to be made of wire), and very few details. The background is just indicated. The people in a queue near the rink entrance are absolutely identical, and so are the fir trees on the roadside. These linear images

remind one of children's drawings. Which is probably not pure coincidence: the Russian avant-garde demonstrated a deep interest in children's art after Corrado Ricci's famous 1887 book *L'arte dei bambini* was translated into Russian in 1911.

Another source of inspiration might have been *Émile Cohl's* chalk-line style cartoons, although we don't know whether the *Mezhrabpom* animators were familiar with them. The main difference is in the use of black and white: Cohl used white lines on a black background, whereas in *Katok* we have exactly the opposite. But... several of *Ivanov-Vano's* and *Cherkes's* original drawings for the film have survived – and their solution is identical to Cohl's, white on black.

There is one more difference from Cohl's films – and a very significant one. Cohl's characters are 100 percent conventional; it is the degree of stylization that makes them cosmopolitan. *Katok* seems just as stylized; yet the very few details present make the characters concrete and recognizable. It is indeed a film about Moscow in the 1920s. The little boy has just one ice skate and is wearing a huge Red Army woolen hat (*budenovka*), which probably means that he is a street boy. The fat man wears a top hat, which indicates him as a *NEPman* (a new Soviet bourgeois). Thus three tiny details provide the story with a social accent, though not a very strong one. It is also reminiscent of the brilliant Eastern European animation of the 1950s and 1960s, with its combination of graphic laconicism and social accuracy – a phenomenon that would have a strong influence both on Soviet and American animation. Was *Katok* a catalyst in this complex historical process, or not? We'll probably never know. – PETER BAGROV

SAMOYEDSKII MALCHIK (US: Eskimo Boy) [Il ragazzo samoiedo / The Samoyed Boy] (Sovkino 3rd Factory, Moscow, USSR 1928) *Regia/dir., scen., scg./des.* Nikolai Khodatayev, Olga Khodatayeva, Valentina Brumberg, Zinaida Brumberg; *anim.*: V. Semionov; *orig. l.*: 384 m.; *incompleto/incomplete*, 35mm, 189 m., 8' (21 fps); *anim.* (figure ritagliate e articolate/*flat-figure marionettes [articulated cut-outs]*, disegni a mano/*hand-drawn*); *fonte copia/print source*: Gosfilmofond, Moscow.

Didascalie in russo / *Russian intertitles*.

Secondo alcuni memoriali, questo potrebbe essere stato questo il più popolare film muto d'animazione sovietico – specialmente nella sua versione sonorizzata del 1931 (la post-sincronizzazione di un film vecchio di 4 anni è da sola una buona indicazione di successo). La versione sonora è però andata perduta e l'originale muto è molto incompleto. Ci dobbiamo quindi confrontare con un simulacro fatto di frammenti, ipotesi e reminiscenze. La trama della versione sopravvissuta è piuttosto ingarbugliata. Conoscere la storia è tuttavia importante, perché lo stile elegante del film è dettato interamente dal materiale.

Un orso polare attacca una slitta da renne guidata da un ragazzino samoiedo (Nenets), Chu. Questi affronta coraggiosamente l'animale e lo uccide, poi torna a casa con la madre portandosi dietro il suo trofeo, ma l'orso gli viene sottratto dallo sciamano locale. Offeso,

Chu rivela il marchingegno con cui lo sciamano anima la statua del dio locale. Svelato l'inganno, la reputazione dello sciamano è rovinata. Per vendicarsi, lo sciamano attira Chu su un lastrone di ghiaccio galleggiante, ma il ragazzino è salvato da un peschereccio sovietico e condotto a Leningrado. Qui si iscrive all'Istituto (*rabfak*) dei Popoli del Nord. Alcuni anni dopo ritorna a casa e porta alla sua gente la nuova cultura sovietica.

Per certi versi *Samoyedskii malchik* resta in linea con *Kitai v ognе* (Cina in fiamme, 1925) e altri film d'animazione "seri" della metà degli anni '20, che tendevano a inserire nel loro racconto una molteplicità di rilevanti temi sociali e politici: le vestigia della religione, la fratellanza tra i popoli, la promozione della cultura sovietica, e così via. In *Samoyedskii malchik*, tuttavia, la pluralità dei temi è bilanciata da uno stile visivo molto elaborato. Il "Rabfak (in seguito, Istituto) dei Popoli del Nord" esisteva veramente, e mirava all'istruzione delle minoranze del Nord in un'ampia varietà di discipline. Il più esotico e sorprendente dei suoi dipartimenti fu probabilmente lo Studio d'Arte, diretto da Aleksei Uspenskii (1892-1941) e da altri eminenti artisti grafici. L'arte dell'antica tradizione samoieda – finissima decorazione a intaglio su ossi – fu trasferita su tela e su carta e integrata nella raffinata tradizione grafica di Leningrado.

Nikolai Khodatayev, che probabilmente guidava lo staff creativo, adottò una prassi analoga in questo film. Khodatayev amava applicare vari stili grafici nell'animazione e durante la sua carriera fece parecchi interessanti esperimenti in questa direzione. In *Samoyedskii malchik* applicò due stili distinti: i disegni mutuati dalle decorazioni a intaglio per le sequenze del Nord e la raffinata grafica di San Pietroburgo (nella fattispecie, le "vignette urbane" dell'artista e illustratore Mstislav Dobuzhinsky [1875-1957]) per le scene di Leningrado. Il film fu lodato per la sofisticata gamma tonale dei grigi – gli altri cartoni sovietici erano generalmente in netto bianco e nero.

L'applicazione dello stile di Leningrado comportò tuttavia una serie di difficoltà proprie di quello stile: le immagini più dettagliate erano molto limitate nel movimento. Gli animatori non riuscirono a ovviare a quest'inconveniente nei loro tentativi di riprodurre le espressioni facciali umane: i "primi piani" apparivano abbozzati e arcaici. Nondimeno, Khodatayev confidava che l'animazione fosse ugualmente in grado di riprodurre le emozioni reali, dando un particolare vigore espressivo a scene clou come quella del ricongiungimento della madre con il figlio da lei creduto morto. Pertanto, laddove era possibile, questi momenti drammatici erano presentati in "campo lungo", ovviando con l'ampia gestualità alla staticità della mise en scène e alla difficoltà espressiva dei dettagli facciali. Gli animali (renne, cani e anche il malvagio orso polare) furono peraltro animati in modo perfetto, perché Khodatayev aveva esaminato attentamente la cronofotografia di Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey.

Samoyedskii malchik fu per molti versi un esperimento – e probabilmente un esperimento coronato da successo. Oggi, purtroppo, possiamo apprezzare solo una piccola parte delle sue qualità.

PETER BAGROV

According to various memoirs, *Samoyedskii Malchik* might have been the most popular Soviet silent animation film – especially the 1931 sonorized version (post-synchronization of a 4-year-old film is itself a nice indicator of success). But the sound version is lost, and the original silent one is very incomplete. So we'll have to deal with a shadow consisting of fragments, hypotheses, and recollections. The plot of the existing version seems quite tangled. Yet, it is important to know the story, because the elegant style of the film is entirely dictated by the material.

A polar bear attacks a reindeer sledge driven by a Samoyedic (Nenets) boy, Chu. The boy courageously fights the animal and kills it. He and his mother return home with his trophy, but the bear is taken away by the local shaman (priest). Offended, Chu reveals the machinery by which the shaman animates the statue of a local god. The cheat is now exposed, and the shaman's reputation is ruined. In revenge the shaman lures Chu onto an ice floe, but the boy is saved by a Soviet trawler and brought to Leningrad. There he enters the Worker's College (Rabfak) of the Peoples of the North. Several years later he returns home and brings the new Soviet culture to his people.

In a way *Samoyedskii Malchik* carries on the line of China Aflame (Kitai v Ogne, 1925) and other "serious" animation films of the mid-1920s, with their tendency to work into their narrative as many important social and political issues as possible: the vestiges of religion, the brotherhood of nations, the promotion of Soviet education, and so forth. But here this mixture is balanced by an elaborate visual style. The Rabfak (later, Institute) of the Peoples of the North actually existed, and was aimed at educating the Northern minorities in a broad variety of fields. Perhaps the most exotic and amazing of its departments was the Art Studio, led by Aleksei Uspenskii (1892-1941) and other eminent graphic artists. The Samoyedics' national primitive art – superfine carving on bone (scrimshaw) – was transferred to canvas and paper and enshrined by refined Leningrad traditions.

Nikolai Khodatayev, who most likely was the leader of the production crew, did a similar thing in this film. He had a taste for applying different graphic styles to animation; throughout his career he made several remarkable attempts in that direction. This time he tried two styles: the scrimshaw drawings in the Northern sequences, and pure St. Petersburg graphics (precisely, the "urban vignettes" of the artist and designer Mstislav Dobuzhinsky [1875-1957]) in the Leningrad scenes. The film was praised for its sophisticated grey-scale tones – other Soviet cartoons were mainly in pure black and white.

Adopting the Leningrad style led to the typical "Leningrad Style" difficulties: detailed images were limited in motion. The animators could not overcome that in their attempts to simulate human facial expression: the "close-ups" look scrawled and archaic. But Khodatayev was convinced that animation was capable of portraying real emotions, placing particular emphasis on such scenes as the reunion of the mother and the son whom she considered dead. So whenever possible, they presented such dramatic moments in "long shot", substituting static mise-en-scène with wide gestures for expressive facial detail. As for

the animals (deer, dogs, even the evil polar bear), they were animated perfectly, for Khodatayev carefully examined the chronophotography of Eadweard Muybridge and Étienne-Jules Marey. *Samoyedskii Malchik* was an experiment in many ways – and probably a very successful one. Unfortunately, today we can appreciate only a small part of its achievements. – PETER BAGROV

POKHOZHDENIYA MIUNCHGAUZENA [Le avventure di Münchhausen / The Adventures of Münchhausen] (Mezhrabpomfilm, USSR 1929)

Regia/dir. Daniil Cherkes; scen. Daniil Cherkes, Nataliya Sats, dal libro di/based on the book by Rudolf Erich Raspe; scg./des., anim.: Daniil Cherkes, Ivan Ivanov-Vano, Vladimir Suteyev, Vera Valerianova; aiuto/asst: Vera Yurgenson, Konstantin Tiulpanov, Aleksandr Barsch; cast: Porfirii Podobed (il dubbioso/the doubting one); orig. l: 600 m.; 35mm, 525 m., 22' (21 fps); anim. (ritagli, pagine che girano, riprese dal vero/cut-outs, page-turn animation, live action); fonte copia/print source: Gosfilmofond, Moscow.

Didascalie in russo / Russian intertitles.

Questo film d'animazione del 1929 fu il primo di una serie di cinque adattamenti sovietici – quattro a cartoni animati e un lungometraggio – tratti dagli inverosimili racconti attribuiti al mitomane barone tedesco e pubblicati con suo grande disappunto negli anni '80 del 1700, in Germania, nella celebre versione di Rudolf Erich Raspe. Per quanto possa sembrare strano, se si contano anche i progetti non finiti e il film d'animazione tedesco del 1930-31 *Die Abenteuer des Baron Münchhausen oder Die Wahrheit über alles* realizzato dall'esule Paul N. Peroff, i russi detengono il primato delle versioni cinematografiche del *Barone di Münchhausen*. Ciò ha probabilmente a che vedere con qualche caratteristica del carattere nazionale.

La versione della Mezhrabpomfilm è pressoché sconosciuta: descritta raramente dagli storici, non se ne conoscono recensioni d'epoca. Il regista Ivan Ivanov-Vano (1900-1987) sosteneva che il film aveva avuto grande successo presso il pubblico infantile, ma dobbiamo credergli sulla parola. Ivanov-Vano fu una sorta di animatore ufficiale del cinema sovietico e ricevette tutti i premi governativi possibili e immaginabili, rappresentando l'URSS in tutti i festival internazionali del cinema d'animazione. La sua brillante carriera, la regale sicurezza di sé e le ricorrenti ostilità nei confronti dei giovani avanguardisti hanno spesso messo in ombra il fatto che era stato anch'egli uno sperimentatore, realizzando anche in tarda età cartoni animati d'avanguardia. Ma ognuna delle sue sperimentazioni doveva avvenire all'ombra di una serie di film tradizionali e solidamente a prova di censura. In altre parole, seppe sempre adattarsi alle circostanze.

Oggi probabilmente possiamo considerare *Pokhozheniya Miunchgauzena* come un punto di svolta nella carriera di Ivanov-Vano. Fu infatti il primo dei suoi film senza tecniche d'avanguardia. Manifestamente influenzato da Max Fleischer (un'influenza che peraltro Ivanov-Vano non smentì mai) e forse anche da Disney, è un riuscito e divertente film d'animazione occidentale, senza alcuna traccia

dello stile russo, né di Mosca né di Leningrado. Questo stile sarebbe diventato di uso comune nell'animazione sovietica... all'incirca 7 o 8 anni più tardi, dopo le pesanti campagne anti-formaliste del 1935-36. È interessante notare come un giovane avanguardista avesse previsto i cambiamenti del futuro.

Nondimeno, qualche traccia dell'avanguardia è rimasta nella narrazione: nei modi in cui il Barone entra ed esce dal libro o nell'oscuro commento live-action di un giovanotto in abiti moderni, interpretato da Porfirii Podobed, il "Mr. West" di Kuleshov. – PETER BAGROV

This 1929 animation was the first of five Soviet adaptations – four cartoons and one feature – of the tall tales attributed to the mythomaniac German Baron, and published to his annoyance in the 1780s, notably in the version of Rudolf Erich Raspe. Strange as it may seem, if we add unfinished projects and the 1930/31 German animation Die Abenteuer des Baron Münchhausen oder Die Wahrheit über alles made by the émigré Paul N. Peroff, the Russians would probably hold a record for cinematic Münchhausens. This must be due to something in the national character.

The Mezhrabpomfilm version is relatively unknown. It is seldom described by historians, and there seem to be no reviews. The director Ivan Ivanov-Vano (1900-1987) claimed that the film was a great success among children's audiences, but we'll have to take his word for this. Ivanov-Vano would eventually become something like the Official Soviet Animator, receiving all the governmental awards possible, and representing the USSR at all the animation festivals. His brilliant career, royal self-assurance, and recurrent fights with young avant-gardists overshadowed the fact that he himself was an experimentalist, making avant-garde animation until his old age. But each of his experiments had to be veiled by a series of traditional sure-fire films. He trimmed his sails to the wind.

Judging from a distance we can probably consider Pokhozheniya Miunchgauzena a turning point in Ivanov-Vano's career. For it was the first of his films with no avant-garde techniques. Obviously influenced by Max Fleischer (an influence Ivanov-Vano never denied) and perhaps even Disney, it's a skilful, amusing Western animation, with no trace of the Russian style, neither Moscow nor Leningrad. This style would become the mainstream for Soviet animation... some 7 to 8 years later, after the massive anti-formalist campaigns of 1935-36. It's remarkable how a young avant-gardist had foreseen the changes to come.

Still, we might trace hints of the avant-garde in the narrative: in the way the Baron moves in and out of the book, and in an obscure live-action comment by a young man dressed in a modern suit. The man is played by Porfirii Podobed, Kuleshov's Mr. West. – PETER BAGROV

POCHTA [La posta / Post] (US: **Mail**) (Sovkino, Leningrad, USSR 1929)
Regia/dir: Mikhail Tsekhanovskii; *scen:* Samuil Marshak, dal suo omonimo libro in versi per ragazzi/*based on his children's book in verse* (1927); *f./ph:* Konstantin Kirillov; *scg./des:* Mikhail Tsekhanovskii, Ivan Druzhinin; *aiuto regia/asst. dir:* Vera Tsekhanovskaya; *aiuto scg./*

asst. des: Piotr Sokolov; *orig. l:* 550 m.; *incompleto/incomplete*, 35mm, 437 m., 18' (21 fps); *anim.* (tecniche miste/*mixed techniques*); *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia.

Didascalie in russo / Russian intertitles.

Mikhail Tsekhanovskii (1889-1965) iniziò la sua attività cinematografica a 38 anni, durante uno dei tanti periodi di profonda insoddisfazione per tutta la sua attività precedente. Diversamente da molti affermati artisti suoi contemporanei che ritenevano il cinema "un territorio da incursioni sporadiche", Tsekhanovskii vi intravide l'ultima possibilità per esprimersi compiutamente e raggiungere le vette del successo. "Al primo posto in una qualsiasi forma d'arte: pittura, letteratura o cinema", "porte che si aprono sulla grande arte del cinema": i suoi diari sono pieni di annotazioni simili. L'animazione doveva fare da trampolino alla vera arte, o era già una forma d'arte? – a questo quesito Tsekhanovskii non seppe dare una risposta definitiva. Ecco perché considerò sempre i suoi progetti come mere sperimentazioni.

Curiosamente, l'anno in cui decise di cambiare il corso della sua vita, il 1927, fu per Tsekhanovskii anche l'anno più produttivo di tutta la sua carriera. Il suo cursus studiorum era stato fin troppo lungo: due diverse accademie d'arte, una frequentata a San Pietroburgo e l'altra a Parigi; 5 anni di studi di legge presso l'Università di San Pietroburgo e un anno di accademia navale. Perciò, quando gli fu data la possibilità di lavorare, fece del suo meglio per recuperare il tempo perduto. Nel biennio 1926-28 illustrò almeno 20 libri per ragazzi, affermandosi nel corso degli anni come uno dei grandi maestri della grafica russa. Il suo talento d'illustratore non si applicò solo ai racconti e ai poemi per l'infanzia ma anche ai testi tecnici e a popolari pubblicazioni di divulgazione scientifica. Tsekhanovskii, che si fece un nome soprattutto per la sua capacità di trasformare gli schemi, i grafici e i diagrammi in opere d'arte, era ossessionato dalla consistenza dei diversi materiali. Nei suoi disegni, convenzionali solo all'apparenza, si aveva una vera e propria percezione tattile del legno o del ferro. Per dare una materialità agli oggetti e per mostrarli in modo multidimensionale, occorreva usare il minor numero di dettagli possibile. Pertanto Tsekhanovskii applicava il principio matematico della necessità e sufficienza, inserendo i suoi oggetti nelle combinazioni più insolite, aggiungendo fotografie o etichette delle scatole di fiammiferi, per creare dei raffinati collage.

Pochta di Samuil Marshak era un libro per ragazzi scritto in versi e piuttosto ricercato dal punto di vista stilistico e ritmico. Ancora oggi è difficile trovare un russo che non ne conosca a memoria qualche strofa. Poiché spiegava il funzionamento del sistema postale (una lettera insegue il destinatario che si sposta incessantemente da una nazione all'altra e lo raggiunge solo dopo il suo ritorno in patria), un illustratore "tecnico" parve la scelta ideale. Questo libriccino per ragazzi del 1927 è considerato il capolavoro di Tsekhanovskii. In 10 anni fu oggetto di 13 riedizioni, dalle 20 alle 50 mila copie ciascuna. Di volta in volta, Tsekhanovskii apportò dei cambiamenti, talora piuttosto importanti. Pertanto, anche la versione cinematografica

del 1929 può essere considerata una sorta di riedizione. All'epoca Tsekhanovskii era solito definire l'animazione "grafica dinamica", e gli studiosi hanno rilevato le molte analogie, anche formali, con il libro, che era anch'esso basato sul principio del movimento. Postini, treni, automobili, autobus, dirigibili e piroscafi – tutto si muove da sinistra verso destra come per assecondare la direzione dell'occhio di chi legge. Inoltre, l'andatura di ciascuno dei quattro postini (russo, tedesco, inglese e brasiliano) è definita con grande precisione – conformemente alle caratteristiche locali e al ritmo dei corrispondenti versi di Marshak. Naturalmente, tutto ciò fu rispettato anche sullo schermo. Per movimentare un po' l'azione, Tsekhanovskii aggiunse la storia di un bruco spedito con la lettera, da cui riemerge come farfalla dopo un lungo viaggio intorno al mondo (una storia vera, raccontata dalla moglie di Lenin Nadezhda Krupskaya). Purtroppo, le ultime sequenze del film sono andate perdute, ma facendo un po' d'attenzione si riesce a intravedere questa farfalla).

Tsekhanovskii applicò nel cinema tutta la sua inventiva e la sua lunga esperienza come illustratore e grafico. Le "marionette piatte" (termine russo per definire le figure bidimensionali ritagliate e articolate) preferite dai russi si combinarono con l'animazione a "passo uno" e con i tradizionali disegni a mano: personaggi molto stilizzati reggevano delle vere buste postali. Quella del film fu sicuramente una delle animazioni più "strutturate" degli anni '20. Ma non solo, perché, come scrisse Tsekhanovskii, "Il contenuto, l'essenza di un film è *puro movimento*". "In altre parole, *Pochta* è un *film assoluto*, laddove il movimento costituisce l'essenza stessa dell'arte cinematografica". E questo è in sostanza un manifesto del cinema astratto. Del resto, non poche sequenze del film danno un'impressione di pura astrazione – come il tunnel visto con gli occhi del personaggio principale (i. e., il bruco, o forse la lettera stessa).

Il film richiese oltre un anno di lavorazione. Dai diari da lui tenuti nel periodo 1928-9, emerge che Tsekhanovskii era vissuto per tutti quei mesi in un esplosivo miscuglio di complessi e ambizioni. E vero genio – ma in quale altro modo un uomo così tenacemente convinto di poter stabilire un nuovo standard e di fare un film d'animazione perfetto, potrebbe realizzarne uno? Né deve meravigliare che Tsekhanovskii indugiasse parecchio prima di separarsi dal suo film. Subito dopo averlo completato come film in bianco e nero volle aggiungere l'imbibizione (un procedimento praticamente abbandonato in Russia dal 1929, grazie a Eisenstein), e un anno dopo sonorizzò *Pochta* con musiche del compositore d'avanguardia Vladimir Deshevov, aggiungendo un altro rullo con una geniale dissertazione sulle tecniche del cinema sonoro di Daniil Kharms, uno dei grandi poeti "assurdisti" russi.

La versione del film con una sonorizzazione all'avanguardia (oggi perduta) ricevette ottime recensioni sia in URSS che in Occidente. I critici sovietici non si occupavano quasi mai dei film d'animazione – ma *Pochta* fu considerato da alcuni di loro il film sonoro più interessante realizzato fino ad allora. Per quanto riguarda le reazioni occidentali, riportiamo qua di seguito una testimonianza abbastanza eloquente. Nelle sue memorie, Sir Stephen Tallents affermava che tra le cose

che gli avevano ispirato la creazione della britannica GPO Film Unit c'era "un divertente cartone animato prodotto dall'ufficio delle poste russo – la storia di un bruco che veniva spedito in giro per il mondo dentro un plico postale e che alla fine ne sbucava fuori come una farfalla". È abbastanza curioso che per molti anni né gli storici russi né quelli inglesi abbiano identificato il film cui faceva riferimento Sir Stephen. – PETER BAGROV

Mikhail Tsekhanovskii (1889-1965) embarked on a film career at the age of 38, during one of his numerous periods of deep dissatisfaction with all his previous work. Unlike many established artists who thought of cinema as a "ground for guest performances", he took it as his last chance to express himself and reach the top. "The first place in any art: painting, literature, or cinema", "doors that open great art of cinema": his diaries are full of such entries. Should animation become a springboard to real art, or was it real art itself? – this Tsekhanovskii couldn't decide. That's why he considered all his projects purely experimental.

It is curious that 1927, when Tsekhanovskii abruptly decided to change the course of his life, was perhaps the most productive year of his life. It took him much too long to get an education: in between two Academies of Art, one in Paris and one in St. Petersburg, he went through five years of law studies at St. Petersburg University, and later spent a year in a Midshipman School (naval college). So when he finally got a chance to work he did his best to make up for lost time. Between 1926 and 1928 he illustrated no fewer than 20 children's books, in the process becoming one of the most established masters of book design in Russia. Not only did he illustrate poems and short stories, but he had a unique taste for technical and popular science topics. Tsekhanovskii made a name for himself transforming electrical schemata, charts, and diagrams into works of art. He was obsessed with textures: you could almost feel wood or steel in his drawings, however schematic and conventional they seem. It was necessary to give objects materiality, to demonstrate them multidimensionally – and to use as little detail as possible. So he applied the mathematical principle of necessity and sufficiency, situating his objects in the most unusual combinations, adding photographs and matchbox labels, creating refined collages.

Samuil Marshak's Pochta was a poem, and quite a sophisticated one in terms of rhythm and style. Today it's hard to find a Russian who doesn't know at least several lines from it. But since the poem explained the functioning of the postal system (a letter follows an addressee who keeps moving from one country to another, and they catch up only when he returns home), a "technical" illustrator was a perfect choice. This tiny 1927 children's book is considered Tsekhanovskii's masterwork. In 10 years it went through 13 editions, from 20,000 to 50,000 copies each. Occasionally Tsekhanovskii made changes, sometimes very significant ones. Thus, the 1929 film version could be considered a re-edition of a sort. In those days Tsekhanovskii used to call animation "dynamic graphics", and

scholars have traced how the film indeed arose from the book. The book itself was based on the principle of movement. Postmen, trains, automobiles, buses, airships, and steamships – everything moves from left to right as if entering into resonance with the direction of the reader's eyeline. And what's more, all four postmen (Russian, German, British, and Brazilian) have their steps set very precisely – according to the locale and to the rhythm of Marshak's respective lines. Naturally, all this was transferred to the screen. To increase the motion Tsekhanovskii added the story of a caterpillar that is sent in the letter. After a journey around the world, it emerges as a butterfly (a true story, told by Lenin's wife Nadezhda Krupskaya). Unfortunately the very last shots of the film are missing, but we can catch a glimpse of this butterfly if we pay careful attention. Tsekhanovskii applied all his invention and knowledge of book graphic design to cinema. The Russian favourite "flat-figure marionettes" (two-dimensional jointed cut-out figures) were combined with stop-motion animation and traditional hand-drawn shots; highly stylized characters hold real postal envelopes. This was certainly one of the most "textured" animation films of the 1920s. And more than that: "The content, the essence of a picture is pure movement," wrote Tsekhanovskii. "In other words, Pochta is an absolute film, as long as movement is the essence of the motion-picture art." Which is practically a manifesto of abstract cinema. And there are indeed several shots that give the impression of pure abstraction – such as the tunnel as seen by the main character (i.e., the caterpillar, or even the letter itself).

It took Tsekhanovskii more than a year to complete the film. Judging from his diaries of 1928-29, all these months he was living with an explosive mixture of complexes and ambitions. And true genius – for how else could a man, who is so outrageously convinced that he is setting a new standard and making a perfect animation film, indeed make one? No wonder he couldn't let go of this work. Soon after completing it as a black and white film he tinted it (a process practically abandoned in Russia by 1929, thanks to Eisenstein), and a year later he sonorized Pochta with music by the avant-garde composer Vladimir Deshevov, adding another reel with an ingenious explanation of sound-film technique by Daniil Kharms, one the greatest Russian absurdist poets.

This complex sound avant-garde film (now lost) was received exceptionally well in the USSR and in the West. Animation films were rarely noticed by Soviet critics – this one was considered by some of them the most interesting Russian sound picture to date. As for the Western reaction, here is an eloquent quote. In his memoirs Sir Stephen Tallents mentions that one of the things that inspired him to create Britain's GPO Film Unit was "an amusing cartoon film, produced by the Russian Post Office – the story of a caterpillar that was redirected in a postal packet all over the world, and finally hopped out as a butterfly". It's curious that for years neither Russian nor British film historians identified the film Sir Stephen had in mind.

PETER BAGROV

NASH OTVET PAPAM RIMSKIM [La nostra risposta ai Papi / Our Answer to the Popes] (Mezhrabpomfilm, USSR 1930)

Regia/dir: A. Skripchenko, G. Tarasov; anim: Nikolai Valerianov (?); orig. l: 180 m.; 35mm, 177 m., 7"20" (21 fps); anim. (tecniche miste, materiale documentaristico/mixed techniques, documentary footage); fonte copia/print source: Gosfilmofond, Moscow.

Didascalie in russo / Russian intertitles.

Nash otvet Papam rimskim (1930) è uno di quei film di cui non si sa praticamente nulla. Neanche i nomi ci suonano familiari, eccezion fatta per quelli di A. Skripchenko, cameraman in alcuni film d'animazione, e di G. Tarasov, già accreditato altrove – una volta come regista di un film d'animazione, e altre due come attore in dozzinali produzioni drammatiche della Mezhrabpomfilm. In alcuni repertori Skripchenko è accreditato come regista del film, ma è molto più probabile che ne fosse il cameraman, suo ruolo abituale, e che il film sia stato diretto da Tarasov.

Gli archivi della Mezhrabpomfilm citano invece tutt'altro nome – quello di Nikolai Valerianov (1905-?). Quest'ultimo era uscito dall'Istituto tecnico statale (GTK, poi VGIK) con il diploma di "decoratore" (cioè, scenografo). Una qualifica piuttosto rara: Valerianov fu uno dei primi nove decoratori; la successiva classe di scenografi si diplomò solo nel 1943! Per una ragione o per l'altra tutti i suoi compagni di classe iniziarono le rispettive carriere nell'animazione. Solo due di loro, però, (Leonid Amalrik e Vladimir Sutyev) lavorarono in alcuni classici del genere, mentre per tutti gli altri, Valerianov incluso, l'animazione rappresentò solo una "deviazione dalla rotta". Per 20 anni Valerianov lavorò con relativo successo come scenografo e costumista, per poi passare al disegno di manifesti pubblicitari.

Chiunque abbia realizzato *Nash otvet Papam rimskim*, la qualità della grafica e dell'animazione è tutt'altro che perfetta – ricorda quella di *Mezhplanetnaya revoliutsiya* (La rivoluzione interplanetaria) e di altri film del biennio 1924-25. La situazione si salva solo grazie alla dinamicità dell'azione: nel 1930 anche i registi russi di seconda categoria conoscevano le leggi del montaggio rapido. Ma il film merita comunque di essere visto, prima di tutto come perfetta illustrazione di uno dei periodi più tristemente noti nella storia del cinema sovietico. Oggi gli anni 1929-31 sono considerati il periodo d'oro dell'avanguardia cinematografica sovietica, con gli ultimi capolavori muti (*Staroye i novoye* – *La linea generale / Il vecchio e il nuovo*; *Novyy Vavilon* – *La nuova Babilonia*; *Oblomok imperii* – Frammenti di un impero; *Zemlja* – *La terra*) e i primi sonori (*Entuziazm* – *Sinfonia del Donbass*; *Putyovka v zhizn* – *Il cammino verso la vita*). Eppure tutti questi film furono accomunati da un destino infausto. I contemporanei ricordano quel triennio come il regno dei film "agit-prop".

Il prototipo classico dei film agit-prop era un ibrido di materiali di fiction, documentari e didattici, mirati a illustrare gli ultimi slogan politici, quali "Non esistono forze che i bolscevichi non possano prendere d'assalto" o "Le squadre addestrate militarmente sono la chiave di tutto". Spesso questi film erano camuffati da normali lungometraggi con attori molto conosciuti. Ma non potevano

avere storie o personaggi realistici: ognuno rappresentava solo una determinata professione o uno strato sociale. Né potevano contenere alcun riferimento alle vite private: gli operai dei collettivi agricoli e quelli delle fabbriche parevano eternamente al lavoro. La motivazione implicita di questa filosofia era l'idea di un'inevitabile guerra futura. Pertanto, il fronte di guerra (uno di questi film s'intitolava "Il fronte continua") era solo temporaneamente rimpiazzato dal "fronte del lavoro". La psicologia era invece rimpiazzata da interminabili diagrammi e schemi che dimostravano l'incremento della produzione di carbone o della quantità giornaliera di latte.

Alcuni registi si divertirono a esasperare l'assurdità di questi slogan di 70 minuti. In qualche caso con ottimi risultati artistici, ma i loro film finivano comunque inevitabilmente su uno scaffale – come fu per *Lursmani cheqmashi* – Il chiodo nella scarpa (1931) di Mikhail Kalatozov (presentato alle Giornate del 2010). Altri si uniformarono ai dettami del soviet. Ciò che rendeva la situazione disperante era il continuo aumento della quota di film agit-prop che si producevano: nel 1930 raggiunsero il 55 per cento della produzione totale, mentre l'autorità costituita lamentava che quel numero era ancora troppo basso. Gli esperimenti d'avanguardia e i film commerciali di "genere" erano ugualmente malaccetti. La Mezhrabpomfilm si era specializzata in entrambi, perciò di tanto in tanto doveva dare un contentino alle autorità. Moisei Aleinikov, il direttore della Mezhrabpomfilm, fu abbastanza lungimirante da evitare, nei limiti del possibile, la produzione di lungometraggi agit-prop. Non solo i cortometraggi costavano meno, ma erano anche più facilmente comprensibili; e un film di propaganda, o "film manifesto" (kinoplakat) come erano chiamati in Russia, della durata di 10 minuti poteva perfino essere elegante.

Nash otvet Papam Rimskim era un agit-prop per la Osoaviakhim (Società per la promozione della difesa, dell'aviazione e della chimica dell'Unione Sovietica), una potente organizzazione paramilitare finalizzata al reclutamento di nuovi piloti, tecnici ecc. "Lavoratori, volete la pace? Imparate a sparare!" Un'attività facilitata dalla recente produzione sovietica di cartucce di piccolo calibro migliori di quelle importate fino ad allora. Il titolo, che tradotto significa "La nostra risposta ai Papi", annuncia tuttavia un pamphlet anti-religioso. Nel 1930, Papa Pio XI aveva proclamato "una crociata contro l'URSS". Le organizzazioni culturali sovietiche si sentirono obbligate a rispondere con una serie di iniziative anticlericali. La Mezhrabpomfilm non volle però spendere soldi nella produzione di un altro film agit-prop, giacché era possibile prendere due piccioni con una fava. Così il film da un rullo per la Osoaviakhim fu inserito in una cornice anti-religiosa. Il Papa è menzionato nel titolo, e poi ci si dimentica di lui fino all'ultimo minuto, quando finalmente appare sullo schermo, ma solo per essere frantumato da una scatola di cartucce di piccolo calibro. – PETER BAGROV

Nash Otvet Papam Rimskim (1930) is one of those films we know practically nothing about. Even the names don't ring a bell, except that A. Skripchenko was a cameraman on several animation films, and the name of G. Tarasov is credited several times – once as a director of

an animation film, twice – as an actor in second-rate Mezhrabpomfilm dramas. In some of the catalogues Skripchenko is listed as the director of this film, but it is more likely that he was the cameraman, as usual, and Tarasov directed the picture.

The Mezhrabpomfilm archives give a completely different name – that of Nikolai Valerianov (1905-?). In 1928 he graduated from the State Film Technicum (GTK, later VGIK) in Moscow with a diploma of a "decorator" (i.e., set designer). A unique education indeed: Valerianov was one of the first nine decorators; the next class of set designers graduated only in 1943. For some reason most of his classmates started their careers in animation. But if two of them (Leonid Amalrik and Vladimir Suteyev) would later work on classics of the genre, for others, Valerianov included, animation was no more than a "reconsignment point". For 20 years he worked as a set designer and costume designer with relative success, and then moved to designing advertising posters.

Whoever made Nash Otvet Papam Rimskim, the quality of graphics and movement here is far from perfect – it reminds one of Interplanetary Revolution (Mezhplanetnaya Revoliutsiya) and other films of 1924-25. The situation is saved by a frantic tempo: by 1930 even second-rate directors in Russia knew the laws of rapid cutting. But the film is worth watching, first of all as a perfect illustration of one of the most notorious periods of Soviet film history. Today the years 1929-31 are considered the Golden Age of the Soviet film avant-garde, with the last silent masterpieces (The General Line, New Babylon, Fragment of an Empire, Earth) and the first sound ones (Enthusiasm, The Road to Life). Yet all these films suffered a harsh fate. Contemporaries remember these years as the reign of the "agit-prop film".

A classical agit-prop film was a hybrid of fiction, documentary, and educational film, meant to illustrate the latest political slogans, such as "There are no fortresses that Bolsheviks cannot storm" or "Cadres are the key to everything". Sometimes they were disguised as full-length feature films with well-known actors. But there could be no story and no real characters: everyone represented a certain profession or social layer. You'd never notice any signs of private lives in these films; collective farmers and factory workers were supposed to abide in a state of eternal labour. The underlying motive for this philosophy was the idea of an inevitable future war. And thus "The Front Continues", as one of these pictures was called, only the war front is temporarily replaced by "labour front". Psychology was replaced with endless diagrams and schemata demonstrating the increase of coal output or the daily milk yield.

Several directors got a kick out of making these 70-minute slogans as absurd as possible. Occasionally they succeeded artistically, but then their pictures usually ended up on the shelf – as was the case with Mikhail Kalatozov's The Nail in the Boot (Lursmani Cheqmashi, 1931; shown at the 2010 Giornate). Others soldiered on. What made the situation hopeless was the increasing share of agit-prop films on production calendars: by 1930 they made up 55 percent of total output, and the powers-that-be were complaining that even

that number was too low. Avant-garde experiments and commercial “genre” films were equally unwelcome. Mezhrabpomfilm specialized in both, so it had to throw the authorities a bone once in a while. Moisei Aleinikov, the head of Mezhrabpomfilm, was wise enough to waste as few features as possible on agit-prop. Shorts were not only cheaper, but much more easily comprehensible. A 10-minute-long slogan, or “poster-film” (kinoplakat) as they were called in the USSR, could actually even be elegant.

Nash Otvet Papam Rimskim agitated for Osoaviakhim (the Union of Societies of Assistance to Defence and Aviation-Chemical Construction of the USSR), a powerful organization aiming to prepare reserves for the armed forces. “Worker, you want peace? Learn to shoot!” Which has become easier, since Soviet Russia is now producing small-calibre cartridges that are better than the ones it used to import. Yet the title, which translates to “Our Answer to the Popes”, promises an anti-religious pamphlet. In 1930 Pope Pius XI declared a “crusade against the USSR”. Soviet cultural organizations were obliged to respond with a series of anti-clerical actions. But Mezhrabpomfilm was not willing to spend money on another agit-prop film, when it was possible to kill two birds with one stone. So the Osoaviakhim one-reeler was placed in an anti-religious frame. The Pope is mentioned in the title, then we forget about him until the last minute, when he finally appears onscreen, only to be crushed by a box of small-calibre cartridges. – PETER BAGROV

V POISKAH UTRACHENNOI “POCHTY” (Searching for “Pochta”)

(Master-film, RU 2013) (trailer)

Regia/dir: Dmitry Zolotov; concept, scen: Nikolai Izvolov; consulente/consultant, ricercatore/researcher, scen. contrib: Sergei Kapterev; f./ph: Valerii Riabin; HD Cam, 8'30" (25 fps), col., sd.; fonte copia/source: Master-film, Moscow. Col sostegno del Ministero della Cultura della Federazione Russa/Supported by the Ministry of Culture of the Russian Federation.

Dialoghi e sottotitoli in inglese / English dialogue, with English subtitles.

Trailer - o stato di avanzamento - del documentario di Sergei Kapterev sulla ricerca di un capolavoro perduto, la versione sonora del 1930 del cartone animato di Mikhail Tsekhanovskii *Pochta*. “È questo”, scrive l'autore, “un film su un film e il suo autore, ma anche sull'emozionante ricerca dei film perduti e sulle persone che aiutano altre persone ad amare e capire il cinema.”

This is a trailer and harbinger of Sergei Kapterev's film record of the search for a lost masterpiece. He writes:

“This is a film about a film and its author, but also about the thrills of the chase for lost films and about people who help other people to enjoy and understand cinema.

“Our quest is the search for the lost 1930 sound version of Mikhail Tsekhanovskii's animated cartoon Pochta, a masterpiece of animation whose influence is said to have extended so far as to inspire Sir Stephen Tallents with the creation of Britain's GPO Film Unit.

“Our film has another, even more romantic goal: to show to the ‘outer’ world the fascinating community of individuals who love and know film as no one else: film archivists and film collectors, film historians and film critics, students of film and film connoisseurs.

“Our search began in Moscow, then inevitably progressed to Pordenone. Pordenone led us on to Belgrade, Vienna, Prague. Now we are headed for still more places where evidence, fragments, or even the whole film – the grail, the sound version of Pochta – may survive. St Petersburg? ... Paris? New York?” – DAVID ROBINSON

★★★★★

Felix the Cat

“Per me, un topo è una cosa ripugnante.” – Otto Messmer, citato da Donald Crafton

L'irreprimibile Felix

Il gatto Felix è stato il personaggio animato di maggior successo dell'era del muto. All'epoca, dominava l'animazione come Chaplin il cinema comico, Babe Ruth il baseball e il purosangue Man o' War l'ippica. Era il ragazzino pieno di personalità e allegria, il tipo effervescente e burlone che poteva anche interpretare un Romeo malato d'amore, un lussurioso sceicco o uno zio adorante e tuttavia percepito come un solitario. Per almeno dieci anni, dal 1919 al 1928, sembrò essere ovunque: nei cartoons che uscivano almeno una volta al mese, nelle strisce a fumetti, nelle canzoni o nei prodotti da mangiare, indossare, portare a casa. Giornali e riviste pubblicavano le sue lettere e conducevano interviste con lui, mentre nei servizi fotografici le starlette gli insegnavano a ballare il Charleston e il Black Bottom. Era un fenomeno, eppure il pubblico non seppe mai, anzi non si premurò mai di sapere come fossero fatti i suoi film o chi li facesse veramente. Il merito se lo prese Pat Sullivan (c. 1885-1933), un ex disegnatore che aveva fondato lo studio d'animazione di New York in cui Felix nacque e uomo d'affari di ferina sensibilità. Il fatto che fosse il produttore del gatto, aveva generato l'illusione che egli ne fosse anche il creatore. Nei film compariva il suo nome, e soltanto il suo nome. Ma il vero genio creativo era un troppo schivo animatore del New Jersey di nome Otto Messmer (1892-1983) che per anni sfacchinò nell'anonimato, senza preoccuparsi se il suo contributo veniva riconosciuto o meno. Risultato: mentre Sullivan girava l'Europa come una star beandosi della gloria del felino e raccontando panzane sulle sue origini, Messmer e la sua équipe realizzarono presso lo studio ubicato a New York, 47 W. 63rd St., lontano dai clamori e al ritmo di uno o due al mese, oltre 150 cartoni animati con Felix.

Quando il primo titolo del nostro programma, *Felix Loses Out*, uscì nelle sale (gennaio 1924), Felix aveva già cinque anni. Da inserto comico per una serie di cinegiornali Paramount del 1919, era ormai

diventato una celebrità conclamata e la “firma” di Messmer è già pienamente riconoscibile: Felix il pensatore che guarda dritto negli occhi lo spettatore, si ferma a riflettere sul suo problema e trova un’ingegnosa soluzione alla Rube Goldberg. Felix il “jazz baby” che canta e balla l’ultima novità di Paul Whiteman rubando un riff a *Our Hospitality* (1923) di Keaton (il quale restituì il favore due anni dopo con una classica parodia in *Go West*). E Felix il briccone, che sottrae il formaggio a uno stereotipato negoziante cinese per costringere un topo a fare un lavoro per lui.

Ma nel cartoon ci sono anche importanti miglioramenti al disegno originale di Messmer. In origine, Felix assomigliava un po’ a una volpe, il viso e il corpo spigolosi e appuntiti, il naso all’estremità del muso. Nel 1924, tuttavia, quell’aspetto era stato sostituito dall’oggi familiare figura tondeggiante col corpo elastico e gli occhioni. Era il risultato del lavoro di Bill Nolan, un celebre animatore “ospite” dello studio che, con la benedizione di Messmer, ideò anche la morbida e flessuosa animazione che dette a Felix movenze più buffe e armoniose.

Nel frattempo, Messmer aveva scoperto i regni della fantasia e, mentre raggiungeva l’apice della popolarità, Felix volava attraverso lo spazio verso strani pianeti e magici aldilà. Per esaltare i viaggi di Felix, Messmer costruì bizzarre ambientazioni ispirate principalmente alle strisce domenicali e alle illustrazioni per l’infanzia. E questi sfondi, anche quando sono solo poco più di semplici disegni lineari, riescono a sorprendere con le loro strane giustapposizioni. In *Felix Trips Thru Toyland*, Felix oltrepassa di corsa la silhouette di un clown che pende impiccato sopra una scacchiera. Nel cielo di Toyland non ci sono solo stelle e pianeti, ma vi galleggia anche un’anatra di legno, seguita da lanterne giapponesi. Qui, come già altrove, Felix cade sotto l’influenza di strisce domenicali quali *Gasoline Alley* di Frank King, *Krazy Kat* di George Herriman e *Polly and Her Pals* di Cliff Sterrett, celebri per le loro ambientazioni moderne. Intanto, critici seri e artisti come Gilbert Seldes e Béla Balázs cominciarono a vedere affinità tra Felix, il cubismo e il surrealismo; nel 1927, Paul Hindemith compose per il nostro un pezzo “per organo meccanico” (*Felix der Kater im Zirkus*, che purtroppo risulta perduto).

L’illimitata inventiva e le magiche soluzioni di Felix hanno continuato a dominare l’animazione. Ma soprattutto, come giustamente sottolinea John Canemaker nella sua classica monografia su Felix del 1991, i disegni delle singole scene non cessano mai di sorprenderci per la loro elegante bellezza. In *Eskimotive*, i palloncini luminosi che fluttuano in aria sopra il villaggio di ghiaccio creano un’incantevole scena futuristica. Ma ancora più impressionanti sono gli effetti cinetici ottenuti da Messmer nelle sue fantastiche battaglie. In *Felix the Cat Flirts with Fate*, il violento scontro tra il gatto e il buttafuori marziano assume proporzioni intergalattiche, con un Messmer che supera se stesso. Mentre la danza di Felix induce la luna, la foresta e perfino ai grattacieli di New York a ballare lo shimmy, il combattimento scatena un intero repertorio di effetti speciali: fotogrammi flash, doppie esposizioni, passaggi di luce dalla polarità positiva alla negativa, passo uno, didascalie che scoppiano, forme

astratte che esplodono. *Eskimotive* ha il suo momento campale quando gli occhi di Felix, staccati dal resto del corpo, saettano furtivi nell’oscurità, mentre *Jungle Bungles* pone al centro della scena un Felix autoriflessivo. Richiamandosi ai film sulla giungla resi popolari da Merian C. Cooper e Ernest Schoedsack, egli porta la sua cinepresa in Africa dando modo a Messmer di divertirsi con le immagini degli animali selvaggi da lui girate.

Nell’estate del 1928, quando uscì *Jungle Bungles*, iniziò per Felix il tracollo. La rivoluzione del sonoro colse Sullivan impreparato e, poiché non volle investire in nuove tecnologie, Felix perdette il suo distributore. In pochi mesi egli fu divorato da un topo che si rivelò il re incontrastato della nuova era. La serie animata di Felix decadde quasi con la stessa velocità con cui si era affermata. *Jungle Bungles* fu uno degli ultimi cartoni di Felix ad essere realizzati. In seguito, lo studio sopravvisse solo grazie alle riedizioni, distribuite con colonne musicali rozze e qualche sporadico nuovo titolo. Felix finì nella risacca del cinema muto, eclissato da Mickey Mouse e relegato nell’angolino delle strisce e delle collane Dell di fumetti. Nel 1959 ci fu un revival televisivo con una serie di nuovi cartoni, ma Felix non ritrovò mai la popolarità degli anni ’20.

Oggi, la maggioranza degli spettatori non ha mai visto Felix sul grande schermo. I suoi cartoni muti sono proiettati molto raramente, e quasi mai nel loro formato originale (con due eccezioni: i 5 titoli a 35mm proposti dalle Giornate nel 2006 e l’omaggio del 2012 del San Francisco Silent Film Festival). Quando lo studio di Sullivan fallì, i film muti di Felix, gelosamente tutelati dai diritti d’autore all’epoca della loro prima uscita, si dispersero nei mercati secondari della distribuzione extra-commerciale o per uso domestico. Pertanto sopravvivono quasi interamente nel limbo delle copie a formato ridotto: versioni abbreviate Pathé Kodascopes a 9.5mm, riedizioni a 16mm e copie a 8mm. Non avendo l’archivio di uno studio a proteggerli, quasi tutti i negativi originali sono andati dispersi o distrutti. Se oggi possiamo gettare uno sguardo su ciò che ne rimane, è solo grazie ai prolungati sforzi di musei, archivi pubblici e collezionisti privati. Finalmente, dunque, Felix ritorna alle Giornate con risata sbellicante e tutto il resto. – RUSSELL MERRITT

Nel 1977, John Canemaker, allora agli inizi della sua attività di animatore e storico dell’animazione, intervistò Otto Messmer e Al Eugster (che aveva esordito nella professione come anneritore di Felix) per un breve documentario a 16mm: *Otto Messmer and Felix the Cat*, che segna una delle rare apparizioni davanti alla macchina da presa di Messmer, il quale era notoriamente timido (“Come i cartoni, anch’io sono muto”, disse una volta al pubblico). Il film aveva circolato in Italia grazie ad Angelo R. Humouda, fondatore della Cineteca Griffith e ispiratore della Cineteca del Friuli. Il n. 22-23 della rivista *Griffithiana* (maggio 1985), dedicato a Messmer/Felix, contiene la traduzione italiana della sceneggiatura del documentario. *Otto Messmer and Felix the Cat* è stato incluso come extra nel dvd *Marching to a Different Toon* di John Canemaker (The Milestone Collection, 2002).

“To me a mouse is a repulsive thing.” – Otto Messmer, quoted by Donald Crafton

Felix the Irrepressible

Felix the Cat was the most successful cartoon figure of the silent era. In his own time, he ruled animation as Chaplin ruled live-action comedy, Babe Ruth baseball, or Man o’ War horse racing. He was the mirthful personality kid, the effervescent trickster who could also play the lovesick Romeo, the lecherous sheik, or the doting uncle who still came across as a loner. For almost ten years, from 1919 to 1928, he seemed to be everywhere – in cartoons that appeared at least once a month, in syndicated comic strips, in songs, and on products you could eat, wear, and bring home with you. Newspapers and magazines published his letters and conducted interviews with him, while starlets in photo spreads taught him to dance the Charleston and the Black Bottom.

But if he was a sensation, the public never knew or, for that matter, much cared how Felix films were made or who actually made them. The man who took the credit was Pat Sullivan (c.1885-1933), a former cartoonist who built the New York animation studio where Felix was created, and a businessman with feral sensibilities. The illusion was that, because he was the producer, Sullivan had created Felix himself. His name, and only his name, was on the films. But the true creative genius was a painfully self-effacing animator from New Jersey named Otto Messmer (1892-1983), who slaved for years in anonymity, indifferent to whether he received credit or not. The result: while Sullivan basked in Felix’s glory, touring Europe as a celebrity and inventing tales of Felix’s origins, Messmer and his staff quietly produced upward of 150 Felix cartoons in Sullivan’s New York studio at 47 W. 63rd St., at the rate of one and two per month.

By the time the first cartoon in our program, Felix Loses Out, was released (January 1924), Felix was already five years old. He had grown from a comic insert for a series of 1919 Paramount newsreels into a full-blown celebrity, and the Messmer signatures are by now on full display: Felix the thinker who makes direct eye contact with the audience, pauses to think out his problem, and comes up with an ingenious Rube Goldberg-ish solution. Felix the jazz baby who sings and dances the latest Paul Whiteman novelty while stealing a riff from Keaton’s 1923 Our Hospitality (Keaton returned the favor two years later with a classic parody of Felix in Go West). And Felix the trickster, swindling a stereotypical Chinese store-owner out of cheese to shanghai a mouse.

But the cartoon also shows important refinements in Messmer’s original design. Originally, Felix looked something like a cartoon fox, his face and body all angles and points, his nose at the tip of a snout. By 1924, however, that look had been replaced by the now familiar circular design with the rubbery body and wide eyes. It was the work of Bill Nolan, a celebrity guest animator who, with Messmer’s blessing, also devised the supple rubber-hose animation that gave Felix funnier, smoother movements.

Meanwhile, Messmer had discovered fantasy kingdoms, and, as Felix reached the zenith of his popularity, he was flying through space to strange planets and magic underworlds. To enhance Felix’s travels, Messmer constructed whimsical settings inspired mainly by Sunday comic strips and nursery book illustrations. Even when the backdrops are little more than simple line drawings, they can startle with their strange juxtapositions. In Felix Trips Thru Toyland, Felix races past the silhouette of a lynched clown hovering over a chessboard. Toyland’s sky doesn’t simply feature stars and planets. A wooden duck floats past, followed by Japanese lanterns. Here and elsewhere, Felix is falling under the influence of Sunday comic strips like Frank King’s Gasoline Alley, George Herriman’s Krazy Kat, and Cliff Sterrett’s Polly and Her Pals, famous for their modish settings. Meanwhile, serious critics and artists like Gilbert Seldes and Béla Balázs began to see affinities between Felix and Cubism and Surrealism; in 1927, Paul Hindemith composed a piece “for mechanical organ” for him (Felix der Kater im Zirkus, alas reportedly lost).

Felix’s endless inventiveness and magical solutions continued to rule the cartoons. But, as John Canemaker points out in his classic 1991 book on Felix, the design of individual scenes continually surprises the eye with their elegant beauty. The flame-lit globes that float through the ice village in Eskimotive create a lovely futuristic scene. But even more impressive are Messmer’s kinetic effects in his fantastical battles. In Felix the Cat Flirts with Fate, Felix’s violent encounter with the Martian nightclub bouncer takes on intergalactic proportions, as Messmer pulls out all the stops. While Felix’s dance gets the moon, the forest, and even New York skyscrapers to shimmy, the fight triggers a full array of special effects: flash-frames, double exposures, lightning shifts in negative-positive polarities, step-printing, bursting captions, exploding abstract shapes. Eskimotive has a field day with Felix’s shifty eyes darting around in the dark, detached from the rest of his body, while Jungle Bungles brings Felix the self-reflexive Cat onto center stage. In a nod to the jungle pictures made popular by Merian C. Cooper and Ernest Schoedsack, Felix takes his camera to Africa so that Messmer can play games with the cartoon wild animals and the images Felix shoots of them.

In the summer of 1928, as Jungle Bungles was released, Felix started his crash. The talkie revolution caught Sullivan unprepared, and, when the studio refused to invest in sound, Felix lost his distributor. Within months Felix was devoured by a mouse who proved a master of the new era. As a cartoon series, Felix fell almost as quickly as he had come into prominence. Jungle Bungles was one of the last Felix cartoons ever made. After that, the studio subsisted mainly on reissues released with crude music tracks, interspersed with occasional new titles. Felix faded into the backwash of the silent era, eclipsed by Mickey Mouse, and was finally relegated to a minor position as a comic strip and Dell comic book. There was a revival TV cartoon series of 1959, but he never enjoyed the popularity of the 1920s again.

Today, most people have never seen Felix on a screen. His silent cartoons are rarely shown, and almost never in their original format

(two exceptions: the 2006 *Giornate*, which showed five Felix cartoons in 35mm, and the 2012 San Francisco Silent Film Festival with their tribute). When the Sullivan studio collapsed, the Felix silents, so fiercely protected by copyright enforcers during their first run, scattered into the spin-off markets of non-theatrical and home distribution. So they survive almost entirely in the limbo of substandard gauges: condensed 9.5mm Pathé Kodascopes, reissued 16mm and 8mm prints. With no studio archive to protect them, almost all the original negatives were lost or destroyed. But thanks to the sustained efforts of museums, public archives, and private collectors, we can catch a glimpse of what we've been missing. At last, Felix returns to the *Giornate*, belly laugh and all. – RUSSELL MERRITT

In 1977 John Canemaker, who was just starting his own career as an animator and animation historian, interviewed Otto Messmer and Al Eugster (who began his career as Felix's blackener) for a short documentary, *Otto Messmer and Felix the Cat*. This delightful film marked one of the rare on-camera appearances of Messmer, who was notoriously shy ("Like the cartoons, I am silent," he once told an audience). The film was a favourite of Angelo R. Humouda, founder of the Cineteca Griffith and the inspiration for the Cineteca del Friuli. An Italian version of the script appeared in the special Messmer-Felix issue of *Griffithiana* (no. 22-23, May 1985). Otto Messmer and Felix the Cat is included on the 2002 Milestone DVD collection of John Canemaker's work, *Marching to a Different Toon*.

I cartoni animati del gatto Felix sono presentati per gentile concessione di *All films courtesy of Don Oriolo & Felix the Cat Creations, Inc.* – All rights reserved & ©2013 FTCP, Inc.

FELIX LOSES OUT (Pat Sullivan, US 1924)

Regia/dir: Otto Messmer; *anim:* Bill Nolan, Hal Walker, Dana Parker, Burton Gillett; *ink and paint:* Jack Bogle; *f./ph:* Alfred Thurber; *dist:* Margaret J. Winkler; *data uscita/rel:* 15.1.1924; 35mm, 565 ft., 6' (24 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*

FELIX THE CAT TRIPS THRU TOYLAND (Pat Sullivan, US 1925)

Regia/dir: Otto Messmer; *anim:* George [Vernon] Stallings, Hal Walker, Dana Parker, Burton Gillett; *ink and paint:* Al Eugster; *dist:* Educational Film Exchanges; *data uscita/rel:* 20.9.1925; 35mm, 723 ft., 8' (22 fps); *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY. Copia preservata e stampata nel 2004 da un negativo nitrato 35mm. / *Preserved and printed 2004 from a 35mm nitrate negative.*
Didascalie in inglese / *English intertitles.*

FELIX THE CAT FLIRTS WITH FATE (Pat Sullivan, US 1926)

Regia/dir: Otto Messmer; *anim:* George [Vernon] Stallings, Hal Walker, Dana Parker, Burton Gillett; *ink and paint:* Al Eugster; *dist:*

Educational Film Exchanges; *data uscita/rel:* 24.1.1926; 35mm, 716 ft., 8'30" (24 fps); *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY. Copia preservata e stampata nel 2004 da un negativo nitrato 35mm. / *Preserved and printed 2004 from a 35mm nitrate negative.*

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

FELIX THE CAT IN BLUNDERLAND (Pat Sullivan, US 1926)

Regia/dir: Otto Messmer; *anim:* George [Vernon] Stallings, Hal Walker, Dana Parker, Burton Gillett; *ink and paint:* Al Eugster; *dist:* Educational Film Exchanges; *data uscita/rel:* 7.2.1926; 35mm, 758 ft., 9' (22 fps), col. (imbibito ambratinted amber); *fonte copia/print source:* UCLA Film & Television Archive, Los Angeles.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*

FELIX THE CAT WEATHERS THE WEATHER (Pat Sullivan, US 1926)

Regia/dir: Otto Messmer; *anim:* George [Vernon] Stallings, Hal Walker, Dana Parker, Burton Gillett; *ink and paint:* Al Eugster; *dist:* Educational Film Exchanges; *data uscita/rel:* 21.3.1926; 35mm, 669 ft., 8'30" (21 fps), col. (imbibito ambratinted amber); *fonte copia/print source:* UCLA Film & Television Archive, Los Angeles.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*

FELIX THE CAT IN ESKIMOTIVE (Pat Sullivan, US 1928)

Regia/dir: Otto Messmer; *anim:* Hal Walker, Dana Parker, Burton Gillett; *ink and paint:* Al Eugster; *dist:* Educational Film Exchanges; *data uscita/rel:* 19.4.1928; *reissue:* Jacques Kopfstein, c.1929-30; 35mm, c.715 ft., 8' (24 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.
Senza didascalie / *No intertitles.*

FELIX THE CAT IN JUNGLE BUNGLES (La extraña aventura de Felix) (Pat Sullivan, US 1928)

Regia/dir: Otto Messmer; *anim:* Hal Walker, Dana Parker, Burton Gillett; *ink and paint:* Al Eugster; *dist:* Educational Film Exchanges; *data uscita/rel:* 22.7.1928; 35mm, 551 ft., 6' (24 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

Titolo di testa in spagnolo, didascalie in inglese / *Main title in Spanish, English intertitles.*

★★★★★

Ko-Ko the Clown

L'uscita dei primi film della serie "Out of the Inkwell" di Max e Dave Fleischer fece sensazione. Nell'ultimo anno del primo conflitto mondiale, i Fleischer avevano realizzato documentari e filmati didattici per la Bray Studios Inc. Ma avevano anche animato mezzi rulli di notizuole per i cinegiornali. Il protagonista dei cartoon era un piccolo clown in perenne conflitto con il proprio creatore (ripreso dal vero). L'interazione tra un personaggio disegnato e il suo creatore non era certo una novità, ma i film dei Fleischer si distinguevano dagli altri per la loro straordinaria qualità. L'animazione dell'epoca era nella maggioranza dei casi piuttosto rudimentale essendo gli standard qualitativi condizionati dagli alti costi di produzione. Pur se John Randolph Bray e Earl Hurd avevano ottimizzato la produzione introducendo l'uso del rodovetro che consentiva loro di non dover ridisegnare ex novo ogni singola immagine, le finanze imponevano comunque un massimo di cinque disegni per ogni piede di pellicola, e questo comportava un movimento a scatti. I film dei Fleischer furono una felice eccezione. Nel 1918, il *Motion Pictures News* descriveva il loro clown animato come "un meraviglioso piccolo personaggio che si muove con la grazia sinuosa di un danzatore orientale". Nel 1920, un recensore del *New York Times* osservava: "I suoi movimenti ... sono fluidi ed aggraziati. [Il clown] cammina, danza e salta ... come farebbe un essere umano dalle membra particolarmente sciolte. Non procede a sbalzi da una posizione all'altra, né muove un braccio o una gamba mentre il resto del suo corpo rimane innaturalmente immobile – come se fossero semplici tratti d'inchiostro fissati su carta. In aggiunta, ha la sorprendente abitudine di abbandonare spesso il suo mondo, quello del foglio rettangolare su cui è disegnato, per arrampicarsi su tutta la mobilia circostante."

Le recensioni entusiastiche del *Times* e del *Motion Pictures News* erano il risultato delle innovative tecnologie adottate dai Fleischer. Queste includevano anche il Rotoscope, che consentiva agli animatori di copiare il movimento umano retroproiettando fotogramma per fotogramma i filmati dal vero su un pezzo di vetro traslucido posto su una tavoletta da disegno. Il personaggio del Clown traeva origine da Dave Fleischer in abito da clown. Il Rotoscope consentiva ai Fleischer di basare ogni disegno animato sulle sequenze filmate di Dave, riproducendo la naturalezza del movimento umano. Il Rotoscope diventerà di uso comune in tutta l'industria del cinema d'animazione (per la Biancaneve disneyana fu rotoscopiato del footage di Marjorie Belcher), fino alla sua versione digitale oggi nota col termine di "motion capture" (o "Satan's Rotoscope" nella vulgata degli animatori contemporanei).

Per far interagire il Clown con il "mondo reale", i Fleischer usavano fotografie di ambienti reali come background. I personaggi animati erano disegnati direttamente sulle fotografie o sui rodovetri sovrapposti. L'interazione del Clown con i personaggi filmati dal vero richiese invece un sistema più complicato: il Rotograph – un sistema di retroproiezione – che consentiva di sovrapporre i lucidi con i personaggi animati sulle immagini proiettate dei filmati dal vero.

I film dei Fleischer usavano fino a 15 disegni per ogni piede di pellicola – almeno il triplo di alcuni dei loro principali concorrenti, e Bray si spinse a reclamizzare la produzione fleischeriana come una "super-animazione". E sicuramente non era un'esagerazione. I loro personaggi animati erano in perpetuo movimento, spesso senza una specifica ragione o necessità. Né appare sorprendente, considerata la costante attenzione dei due fratelli per la sperimentazione di nuove tecniche, che molti dei loro film mostrassero un interesse particolare per la meccanica e i processi di trasformazione. Descrivendo spesso la produzione di cartoni, comunemente in forma fantastica, i Fleischer erano coerentemente autoreferenziali. La maggior parte di questi cartoni descrive un conflitto tra il Clown e il suo creatore, Max, e spesso l'azione si svolge nello studio d'animazione dei Fleischer, nell'ufficio di Max o nella sua casa. I rapporti tra il Clown e Max talvolta riflettevano i conflitti reali che nascevano tra i due fratelli, dando origine a improvvisazioni di autoconsapevolezza che mischiavano il biografico con lo sperimentale. Le loro storie erano anch'esse frutto d'improvvisazione. L'idea stessa di una trama definita era considerata obsoleta dai Fleischer. Le fruste e ormai ritualizzate convenzioni narrative erano fatte a pezzi, ricombinate in bizzarre giustapposizioni e satireggiate in variazioni infinite.

I loro primi film erano brevi e facevano ampio uso di riprese dal vero, che potevano essere prodotte più in fretta e con costi inferiori rispetto all'animazione, pertanto era possibile realizzarli con uno staff ridotto al minimo. Nel 1921, i due fratelli abbandonarono Bray, portando con sé il cameraman Charles Schettler e l'animatore Roland "Doc" Crandall. A questi si aggiunsero altri animatori destinati a diventare nomi di spicco nel campo dell'animazione, tra cui Burt Gillett, Dick Huemer, Art Davis e Ben Sharpsteen. Su tutti, Dick Huemer ebbe una notevole influenza su Clown, che fu ribattezzato Ko-Ko, dandogli un volto più grande ed espressivo e un corpo dalle linee più definite. Per massimizzare la produzione e aumentare la lunghezza dei film, Max Fleischer suggerì a Huemer di affidare ad Art Davis i suoi disegni "intermedi" – quelli compresi tra i punti estremi di una determinata azione – in contrasto con la prassi allora corrente dell'animazione sequenziale, fotogramma per fotogramma. Huemer indicava i punti estremi di un movimento, quindi diceva a Davis quanti disegni occorrevano in mezzo, dividendo la produzione in modo da affidare al meno costoso Davis il lavoro ripetitivo, mentre Huemer svolgeva la parte creativa. Questa sorta di catena di montaggio fordista offriva un apprendistato agli aspiranti animatori e divenne di uso comune nel cinema d'animazione.

I film dei Fleischer divennero sfrenatamente sperimentali. Oltre alla tecnica del rodovetro e ai nuovi procedimenti inventati da loro stessi, i Fleischer usarono il metodo "slash and tear" di Raoul Barré, il cut-out, le fotografie manipolate, l'argilla animata, l'animazione a "passo uno" di persone o di oggetti inanimati. Probabilmente tutto questo ebbe anche una motivazione finanziaria, dato che l'uso dei rodovetri era soggetto al pagamento del copyright alla Bray-Hurd Patent Company. L'accantonamento di questo sistema aveva i suoi vantaggi giacché i

rodovetri producevano impreviste mutazioni di colore e indebolivano il tratto del disegno. D'altro canto, lo "slash and tear" era piuttosto complicato e incline all'errore poiché comportava che l'animazione avvenisse sotto la cinepresa. Come uno degli impiegati dei Fleischer, Al Eugster, ebbe a dichiarare allo storico Mike Barrier: "In parte era come un lavoro di merletto. Non so come facesse il cameraman a venirne a capo."

I film di Ko-Ko rimasero uno dei punti di forza dei Fleischer, ma i due produssero anche altre serie, in particolare nel biennio 1923-25, per la loro società di distribuzione, la Red Seal Pictures. La serie dei "Song Car-Tunes", realizzata con la partecipazione del fratello e musicista Lou Fleischer, riprese la pratica delle "canzoni illustrate" dei nickelodeon, nelle cui sale il pubblico cantava sui testi forniti dalla proiezione di diapositive. Questi film furono immensamente popolari e aprirono la strada all'avvento del sonoro, poiché 19 dei 36 realizzati tra il 1924 e il 1926 furono prodotti anche in versione sonora, usando il processo Phonofilm di Lee de Forest. – MARK LANGER

The release of Max and Dave Fleischer's first "Out of the Inkwell" films was a sensation. The Fleischers had made documentaries and instructional films for Bray Studios Inc. in the last year of World War I. But they also did animated split-reel novelties in screen magazines. These featured a tiny clown protagonist, in conflict with his live-action creator. While this convention of the animated drawing interacting with its creator was an old one, the Fleischer films stood out in terms of their unique qualities. Most animation of the era was crude, with production values dictated mostly by cost. Although John Randolph Bray and Earl Hurd's invention of the cel method provided efficiency by making it unnecessary to redraw all of each image, economics still dictated that moving images be animated by as few as five drawings per foot of film, resulting in jerky motion.

The Fleischer films were different. In 1918, Motion Picture News described the animated clown as "a wonderful little character that moves with the sinuous grace of an Oriental dancer". As a 1920 reviewer for the New York Times observed, "His motions ... are smooth and graceful. He walks, dances and leaps ... as a particularly easy-limbed human being might. He does not jerk himself from one position to another, nor does he move an arm or a leg while the remainder of his body remains as unnaturally still as – as if it were fixed in ink lines on paper. Also, he has an exciting habit of leaving his own world, that of the rectangular sheet on which he is drawn, and climbing all over the surrounding furniture."

What so excited the reporters of the Times and the Motion Picture News was the result of the Fleischers' technological breakthroughs. Among these was the Rotoscope, which permitted animators to copy human movement by rear-projecting live-action film frame by frame onto a piece of frosted glass set into a drawing board. The Clown originated with Dave Fleischer in a clown suit. Rotoscoping allowed the Fleischers to base each animation drawing on sequential motion picture photographs of Dave, reproducing natural human motion.

This became a standard in the animation industry (Disney's Snow White character used rotoscoped footage of Marjorie Belcher), and led to today's computer-generated motion capture techniques (called "Satan's Rotoscope" by contemporary animators).

To show the Clown interacting with the "real world", the Fleischers used still photos of actual locations as backgrounds. Animated characters were inked onto the photos or on overlaying celluloid sheets. When the Clown interacted with live-action characters, a more complicated system was required. This led to the Rotograph – a rear-projection system – allowing cels with the animated character to be layered onto projected images of live-action film.

Fleischer films used up to 15 drawings for every foot of film – as many as three times that of some of their competitors, leading Bray to advertise the Fleischer product as "super-animated". And they were. The animated characters were in constant motion, often without a necessary cause or reason. Not surprisingly, given the brothers' preoccupation with inventing animation technology, many of their films exhibited an interest in mechanics or processes. They often depicted cartoon production, usually in fantastic form, and were consistently self-referential. Most of them featured a conflict between the Clown and his creator, Max, and frequently were set in the Fleischers' animation studio, Max's office, or home. Relations between the Clown and Max sometimes came close to reflecting real-life conflicts between brothers Dave and Max, creating self-aware improvisations that mixed the biographical with the experimental. The stories were equally improvisational. The very concept of a plot was old-fashioned to the Fleischers. Hackneyed and ritualized story conventions were torn apart, recombined in odd juxtapositions, and satirized in endless variations.

As their earliest films were short and used much live-action, which could be produced faster and more cheaply than animation, it was possible to make them with minimal staff. In 1921, the brothers left Bray, bringing along cameraman Charles Schettler and animator Roland "Doc" Crandall. They hired animators who would become prominent in the industry, including Burt Gillett, Dick Huemer, Art Davis, and Ben Sharpsteen. Of these, Dick Huemer had the greatest influence on the newly named Ko-Ko the Clown, giving him a larger, more expressive face and clearly delineated body. To maximize output and make longer films, Max Fleischer asked Huemer to assign Art Davis his "in-between" drawings – those between the extreme points of the action – as opposed to the then-current practice of animating sequentially, frame-by-frame. Huemer indicated the extreme points of a movement, and then told Davis how many drawings would come in-between, dividing production so the lower-paid Davis did the repetitive work, while Huemer did the creative work. This Fordist assembly-line practice provided an apprenticeship for aspiring animators and became standard in the industry.

The Fleischer films became wildly experimental. In addition to the cel technique and Fleischer-invented processes, they used Raoul

Barré's "slash and tear" method, cut-outs, manipulated photographs, clay animation, and stop-motion animation of people and inanimate objects. This may have been financially motivated, as the use of cels required payment to the patent holder – the Bray-Hurd Patent Company. There were benefits to eschewing cels, as they produced color shifts, and softened line drawings. But the "slash and tear" method was complicated and error-prone, since it involved animation happening under the camera. As Fleischer employee Al Eugster recalled to historian Mike Barrier, "Some of it was like lacework. I don't know how the cameraman handled that."

The Ko-Ko films were Fleischer mainstays, but the brothers produced other series, particularly from 1923 to 1925, for their distribution company, Red Seal Pictures. The "Song Car-Tunes" series, made with the participation of brother and musician Lou Fleischer, revived the nickelodeon practice of "illustrated songs", in which theatre audiences would sing to lyrics provided by projected slides. These films were enormously popular and helped usher in the sound era, as 19 out of the 36 made between 1924 and 1926 were also made in sound versions, using Lee de Forest's Phonofilm process. – MARK LANGER

MODELING (Max Fleischer, US 1923)

Regia/dir: Dave Fleischer; 35mm, 640 ft., 7'45" (22 fps); fonte copia/print source: Cineteca del Friuli, Gemona.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Mentre Max disegna il Clown, in una stanza adiacente lo scultore Roland Crandall modella il ritratto di un cliente. *Modeling* evidenzia una maggiore precisione nel Rotoscope e un maggiore uso del metodo "slash and tear": osservando le aree intorno al clown subito dopo che il personaggio è stato disegnato si notano le linee di taglio tipiche di questo processo. Il film elabora ulteriormente le escursioni del Clown oltre i confini della tavola da disegno. Usando copie fotostatiche dell'ufficio come sfondo e anche l'animazione a "passo uno" di modelli di argilla, i Fleischer abbattano gli ultimi confini tra azione dal vero e animazione.

I personaggi animati di *Modeling* sono in costante, frenetico movimento senza nessuna specifica ragione o necessità. Perciò, anche l'apparizione di un orso non rispetta alcuna logica narrativa, ma funziona come mero pretesto per mantenere i personaggi in movimento. Tipico dei Fleischer è anche l'uso della mutevolezza e della metamorfosi, con le cose che si trasformano continuamente in altre cose. I cerchi disegnati da Max si tramutano nel Clown (con un'ulteriore variazione rispetto agli incipit standard di questi film). Il naso della scultura, con il Clown al suo interno, prende svariate forme e finisce con lo strisciare come un verme sul pavimento. Ogni cosa ha il potenziale di diventare qualcos'altro, conferendo a questi film muti una mutevole, surreale qualità. – MARK LANGER

In Modeling, Max draws the Clown, while in an adjoining room sculptor Roland Crandall fashions a client's likeness. Modeling exhibits a decreasing reliance on rotoscoping and greater use of the slash and

tear method: observation of the area around the clown just after he is drawn reveals cut lines typical of this process. The film shows increasing elaborations of the Clown's actions outside the confines of the drawing board. Using photostats of the office as backgrounds, as well as stop-motion clay animation, the Fleischers more fully break down boundaries between live-action and animation.

In Modeling, animated characters are in constant, frenetic motion without necessary cause or reason. Thus, the introduction of a bear makes no sense in terms of logical narrative, but functions as a pretext to keep the characters moving. Typical too is the use of mutability and metamorphosis, where things change into other things. The circles that Max draws form themselves into the Clown (in yet another variation of the standard opening of these films). The sculpture's nose, with the Clown inside, takes many shapes, and eventually crawls like a worm on the floor. Anything has the potential to become something else, giving these silents an unstable, surreal quality. – MARK LANGER

A TRIP TO MARS (En avant Mars) (Max Fleischer, US 1924)

Regia/dir: Dave Fleischer; DCP, 5' (24 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: Lobster Films, Paris.

Didascalie in francese / French intertitles.

Max Fleischer era interessato ai viaggi spaziali. Pochi anni dopo che egli aveva realizzato documentari animati sull'argomento come *Hello Mars, This Is the Earth, All Aboard for the Moon, If We Lived on the Moon* e a distanza di qualche mese dalla distribuzione di un breve filmato didattico sulla teoria della relatività di Einstein, la Out of the Inkwell Films fece questo cortometraggio che vede il Clown (ora col nome di Ko-Ko) e il suo creatore durante un viaggio interplanetario. Ridisegnato dall'animatore Dick Huemer, il Clown presenta ora occhi più grandi, i tratti del volto sono più espressivi, il corpo appare più allungato e, grazie all'uso dell'inchiostro bianco, ha anche una migliore definizione degli arti. Il film è un'ennesima variazione sul conflitto tra Ko-Ko e Max. La barriera tra azione dal vero e animazione è superata grazie all'uso di cut-out fotografici di Max (quando viene lanciato nello spazio, mentre guida una macchina marziana o scorrazza attorno agli anelli di Saturno) ma anche di vari oggetti (quali un contenitore di TNT) che sono manipolati in modo analogo a quello delle immagini disegnate. Vi è inoltre una migliore integrazione delle immagini animate con quelle riprese dal vero e questo perché si è cominciato a usare il Rotograph, dove i filmati live erano proiettati fotogramma per fotogramma su un vetro smerigliato, con le immagini animate sovrapposte sui lucidi. Quando questo composito "sandwich" di riprese dal vero e di animazione era fotografato, tutte le immagini si integravano armoniosamente, così come appare evidente nella sequenza della mano di Max che mette Ko-Ko sul razzo spaziale. – MARK LANGER Questa copia della Lobster è stata scelta non malgrado, ma per i suoi "difetti": la copia originale si era danneggiata assai presto venne però "restaurata" – da Émile Cohl.

Max Fleischer was interested in space travel. A few years after he made animated documentaries on space travel (*Hello Mars*, *This Is the Earth*, *All Aboard for the Moon*, *If We Lived on the Moon*), and months after he released an educational featurette on *Einstein's Theory of Relativity*, *Out of the Inkwell Films* made this short depicting the Clown (now named Ko-Ko) and his creator on an interplanetary voyage. Featuring the Ko-Ko redesign by animator Dick Huemer, which entailed larger eyes, more use of expression lines on the face, a longer body, and the use of white ink to better delineate the limbs from the body, the film is another variation on the struggle between Ko-Ko and Max. The barrier between live-action and animation is blurred by photographic cut-outs of Max as he is blown into space, rides in the Mars car, or runs around the rings of Saturn, as well as objects (such as a container of TNT) being manipulated in a manner similar to that of the drawn images. There is also smoother integration of moving animated and live-action footage, made possible by an early use of the Rotograph, wherein live-action footage is projected frame-by-frame onto frosted glass, with animated images on clear celluloid sheets placed on top. When this composite "sandwich" of live-action footage and animation is photographed, it smoothly integrates both, as demonstrated when Max's hand is seen putting Ko-Ko into the rocket ship. – MARK LANGER
Lobster Films' copy of the film has been selected in this case not despite its "defects" but on account of them: at an early stage of its life the original print suffered damage, but was "restored" – by Émile Cohl.

CARTOON FACTORY (Max Fleischer, US 1924)

Regia/dir: Dave Fleischer; 35mm, c.715 ft., 8' (24 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Le descrizioni fantasiose del processo d'animazione avevano sempre attirato l'interesse degli animatori a partire da J. Stuart Blackton col suo *Humorous Phases of Funny Faces* (1906) o Wallace Carlson con *How Animated Cartoons Are Made* (1919). Pochi film d'animazione furono però autoriflessivi come *Cartoon Factory* che è giocato interamente sullo spazio interstiziale tra l'organico e il meccanico. Max ha inventato una macchina che disegna Ko-Ko e uno sfondo. Poi, mentre Max usa la macchina per tormentare la sua creatura, Ko-Ko si appropria del meccanismo per creare un'azione dal vero sullo sfondo. Rifugiatosi in un negozio di macchine per disegni animati, il Clown crea un Max fotografico. Molte trame fleischeriane vedevano Ko-Ko ribellarsi contro Max, ma in *Cartoon Factory* troviamo un Max sintetico che si ribella contro il Clown. Questo Max sintetico crea alcune copie di se stesso per attaccare Ko-Ko, mentre in un secondo momento vediamo il Max reale manipolare l'azione elettricamente. Il cartoon esplora i confini tra animazione e azione dal vero indicando al contempo che queste forme di cinema dipendono entrambe dall'utilizzo comune di una successione di immagini nel tempo – l'una disegnata e l'altra riprodotta attraverso

un metodo fotomeccanico. *Cartoon Factory* offre uno spaccato sulla produzione dei cartoon e suggerisce che il cinema dal vero, dipendendo anch'esso dalla descrizione del movimento attraverso la disposizione sequenziale delle immagini nel tempo, è un sottoinsieme del cinema d'animazione. – MARK LANGER

Fanciful depictions of the animation process preoccupied animators since J. Stuart Blackton's Humorous Phases of Funny Faces (1906) or Wallace Carlson's How Animated Cartoons Are Made (1919). Few animated films were as self-reflexive as Cartoon Factory, which plays with the interstitial space between the organic and the mechanical. Max invents a machine that draws Ko-Ko and a background. While Max uses the machine to torment his creation, Ko-Ko appropriates the mechanism to draw a live-action background. The Clown retreats to a cartoon machine shop to create a photographic Max. Many Fleischer narratives show Ko-Ko rebelling against Max, but this one has synthetic Max rebelling against the Clown. Synthetic Max draws copies of himself that attack Ko-Ko, as elsewhere live-action Max manipulates the action electrically. The cartoon explores the boundaries between animation and live-action as well as the fact that both forms of cinema depend on a common exploitation of a succession of images in time – one drawn, and one reproduced through a photo-mechanical method. Cartoon Factory provides a portrayal of cartoon production, and a suggestion that live-action cinema, in its dependency on depicting movement through the sequential arrangement of images in time, is a subset of animated cinema. – MARK LANGER

KO-KO GETS EGG-CITED (Max Fleischer, US 1926)

Regia/dir: Dave Fleischer; 35mm, 667 ft., 7' (24 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Altro esperimento surreale che usa forme multiple di animazione, *Ko-Ko Gets Egg-Cited* esplora di nuovo lo spazio interstiziale tra animazione bidimensionale e tridimensionale, ma anche tra organico e meccanico. Capovolgendo la convenzione dell'artista che crea il disegno tipica degli "Out of the Inkwell", l'incipit del film vede Ko-Ko e il suo fedele cane Fitz disegnare la foto di un'incubatrice per uova con Max davanti a questa. Presentando qualche analogia con *Egged On* di Charley Bowers, realizzato nello stesso anno, una varietà di oggetti nutriti dentro un'incubatrice per uova si "schiude" sotto forma di nidi di topi, scarpine, valigie, orologi e borracce. – MARK LANGER
Another surreal experiment using multiple forms of animation, Ko-Ko Gets Egg-Cited again works in the interstitial space between two and three-dimensional animation as well as between the organic and mechanical. The film begins with Ko-Ko and his dog sidekick Fitz drawing a photo of an egg incubator with Max in front of it, in a reversal of the artist creating the drawing convention of the "Out of the Inkwell" films. Exhibiting similarities to Charley Bowers' Egged On, made the same year, a variety of objects fed into an egg incubator hatch into batches of mice, tiny shoes, suitcases, clocks, and water-bottles. – MARK LANGER

TRAMP, TRAMP, TRAMP THE BOYS ARE MARCHING (Max Fleischer, US 1926)

Regia/dir: Dave Fleischer; *mus. dir.:* Lou Fleischer [non accreditato/*uncredited*]; 35mm, c.433 ft., 5' (24 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Basati sulla convenzione obsoleta delle canzoni illustrate, i “Song Car Tunes” furono un tentativo di rilanciare la pratica già in uso nei nickelodeon di far cantare gli spettatori. Questa serie faceva appello alla nostalgia degli spettatori più anziani, ma l’uso di “vecchie melodie” di pubblico dominio significava anche che i Fleischer non dovevano pagare nulla per i diritti musicali. *Tramp, Tramp, Tramp the Boys Are Marching* forniva un soggetto ideale perché era basato su una canzone della Guerra Civile di George F. Root che era tornata in auge con l’intervento degli Usa nella prima guerra mondiale. Il film ricalca il format tipico della serie, riprendendo l’animazione di un piccolo numero di incipit standard – questo con Ko-Ko e il Ko-Ko Glee Club – per introdurre la canzone. Le prime strofe guidavano il pubblico parola per parola con la pallina rimbalzante. Le strofe seguenti utilizzavano dei personaggi animati, che saltavano e danzavano insieme alle parole. In seguito, i testi diverranno spesso parodie delle canzoni originali. I “Song Car-Tunes” furono immensamente popolari e continuarono sotto varie forme fino al 1951, quando la società che succedette ai Fleischer non ne abbandonò la produzione. – MARK LANGER

Based on the obsolete convention of illustrated songs, the “Song Car-Tunes” were an attempt to revive the nickelodeon practice of having the audience sing together. This appealed to the nostalgia of older audience members, but the use of public domain “moldy oldies” meant that the Fleischers would not have to pay music royalties. Tramp, Tramp, Tramp the Boys Are Marching, based on the Civil War song by George F. Root, was revived by the American entry into World War I, making it an attractive source. It follows a format typical of the series, reusing animation from a small group of standard openings – this one with Ko-Ko and the Ko-Ko Glee Club – to introduce the song. The first verses guided the audience from word to word with the Bouncing Ball. Subsequent verses used animated characters, who jumped or danced along the words. Sometimes, later verses would be parodies of the original lyrics. The “Song Car-Tunes” were enormously popular, and continued in various forms until the Fleischers’ successor company ended production in 1951. – MARK LANGER

KO-KO THE CONVICT (Max Fleischer, US 1926)

Regia/dir: Dave Fleischer; 35mm, 712 ft., 7' (24 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Certi film d’animazione dell’era del jazz (ad es., quelli di Earl Hurd e Walt Disney) presentavano uno sviluppo narrativo lineare simile a quello del dramma convenzionale. I film dei Fleischer si basavano invece sulle convenzioni del vaudeville e delle strisce a fumetti. Dave

aveva fatto la maschera presso il Palace Theatre di New York ed era rimasto influenzato da comici come Weber & Fields. Max aveva iniziato disegnando strisce a fumetti per il *Brooklyn Daily Eagle*. Le strisce con personaggi diversi e di autori diversi erano organizzate casualmente sulla pagina del quotidiano, e potevano essere lette in qualsiasi ordine. Analogamente, nel vaudeville, un numero comico poteva figurare nello stesso programma con esibizioni di animali ammaestrati, acrobati, giocolieri o musicisti, in ordine sparso. Entrambe le forme erano caratterizzate dall’eterogeneità degli stili visivi e delle forme narrative. Queste convenzioni furono mutate anche dai Fleischer. Lo sviluppo narrativo discontinuo e onirico di *Ko-Ko the Convict* fa sì che ci siano poche connessioni fra le scene ambientate nell’ufficio di Max con i personaggi animati intenti a modellare abiti, le cui burle includono un cane ripreso dal vero e gag dentro una prigione. Un altro tocco tipicamente fleischeriano è la trasformazione degli oggetti. Un cappello diventa un buco nel pavimento, che si tramuta in una palla con catena, che si gonfia come un pallone e diventa una bomba. In seguito, un carcerato con l’uniforme a strisce si trasforma in un palo-insegna da barbiere. In questo paesaggio irrealista, nulla ha delle proprietà fisse e tutto è passibile di diventare qualcos’altro. – MARK LANGER

Some Jazz Age animators (such as Earl Hurd or Walt Disney) used linear narratives that emulated conventional drama. Fleischer films were based on conventions of vaudeville and comic strips. Dave had been an usher at the Palace Theatre in New York, where he was influenced by comic teams like Weber and Fields. Max began as a comic strip artist at the Brooklyn Daily Eagle. Comics with different characters and by different artists were arranged randomly on a newspaper page, and could be read in any order. Similarly, in vaudeville, a comic act could be on a bill with trained animals, acrobats, jugglers, or musicians, in any order. Both forms were characterized by heterogeneity – having a disconnected arrangement of visual styles and narrative forms. These conventions were continued by the Fleischers. Ko-Ko the Convict’s discontinuous and dreamlike narrative shows few connections among the scenes in Max’s office with the cartoon characters modeling clothes, their prank involving a live-action dog, and the gags in a prison. Another Fleischer-esque touch is the mutability of objects. A hat becomes a hole in the ground, which becomes a ball and chain, is deflated like a balloon, and becomes a bomb. Later, a convict in striped uniform becomes a barber pole. In this dreamscape, nothing has fixed properties, and everything is charged with the possibility of being something else. – MARK LANGER

KO-KO’S EARTH CONTROL (Max Fleischer, US 1927)

Regia/dir: Dave Fleischer; 35mm, 545 ft., 6' (24 fps); *fonte copia/print source:* UCLA Film & Television Archive, Los Angeles.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

I film animati di Disney presentavano spesso ammonimenti morali e di solito una visione positiva del mondo. La visione dei Fleischer era diametralmente opposta, con gag macabre come quella di *Ko-Ko the Convict* che vede l’elettroesecuzione del Clown. In realtà, la

traiettoria narrativa dei film muti dei Fleischer inizia sempre con la nascita (Ko-Ko è disegnato da Max) e termina con la morte (Ko-Ko è riconsegnato all'inchiostro primordiale). *Ko-Ko's Earth Control* porta questa evoluzione al suo estremo apocalittico, quando il Clown tenta di impedire al suo cane Fitz di tirare una leva che provocherà la distruzione del mondo dei cartoon. Nella fusione fleischeriana di animazione e riprese dal vero, il conseguente cataclisma si estende dalla tavoletta da disegno alla stessa New York, con terremoti che scagliano i passanti sbalestrati lungo i marciapiedi e grattacieli che crollano. – MARK LANGER

Disney's work often presented moral homilies and a generally positive view of the world. The Fleischer vision was different indeed, with morbid gags, such as Ko-Ko's electrocution in Ko-Ko the Convict. Indeed, the narrative trajectory of silent Fleischer films runs from birth (Ko-Ko is drawn by Max) to death (Ko-Ko is returned to the primordial ink). Ko-Ko's Earth Control takes this tendency to its apocalyptic extreme, when the Clown tries to prevent his dog companion Fitz from pulling a lever that will cause the destruction of the cartoon world. With the Fleischer's conflation of animation with live-action, the ensuing cataclysm spills from the drawing board to New York itself, with earthquakes flinging pixillated people along sidewalks and skyscrapers tumbling. – MARK LANGER

KO-KO IN 1999 (Max Fleischer, US 1927)

Regia/dir: Dave Fleischer; 35mm, 651 ft., 7' (24 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Gli "Inkwell" realizzati più tardi, come *Ko-Ko in 1999*, abbandonano il Rotoscope, pur serbando l'interesse dei Fleischer per la scienza e la meccanica. Con uno sviluppo narrativo surreale basato interamente sulle gag, Ko-Ko rifiuta la collaborazione con altri clown e Max induce Padre Tempo a scacciarlo nel futuro. Qui Ko-Ko conosce la nuova tecnologia: un salone da barbiere meccanico e una macchina per mangiare che anticipa quella sperimentata da Chaplin in *Tempi moderni* (1936). Trova addirittura moglie tramite mezzi meccanici, ma quando una cicogna robot gli porta due gemelli, si tira indietro. La sposina indignata strappa la carta su cui Ko-Ko è disegnato. Max riassembla i frammenti di carta formando due piccole donne (quella coi capelli più lunghi è interpretata dalla figlia di Max, Ruth), che ripuliscono la scrivania e mettono i rifiuti in un calamaio.

MARK LANGER

*Later "Inkwell" cartoons, like Ko-Ko in 1999, abandon the Rotoscope, although they keep the Fleischer preoccupation with science and mechanics. In a surreal, gag-oriented narrative, Ko-Ko rejects collaboration with other clowns, so Max sets Father Time to chase him into the future. There, Ko-Ko encounters new technology, such as a mechanical tonsorial parlour, or a feeding machine anticipating the one Chaplin encounters in *Modern Times* (1936). This culminates with Ko-Ko getting a bride through mechanical means, but when he also receives twins from a robot stork, he balks. His irate bride rips up the paper on which Ko-Ko is drawn. Max rearranges these scraps of paper into two tiny women (the one with the longer hair played by Max's daughter Ruth), who clean up the desktop and put the trash into an inkwell. – MARK LANGER*

Il canone rivisitato / *The Canon Revisited* – 5

Il fatto che la transizione dall'analogico al digitale nell'industria del cinema stia mostrando i suoi effetti nel mondo delle cineteche non è fonte di sorpresa. Gli archivi e i musei sono alle prese con enormi difficoltà di ordine finanziario e tecnologico. La maggior parte degli organismi a scopo non lucrativo ha sempre operato con risorse inadeguate; sotto tale aspetto la situazione è ulteriormente peggiorata negli ultimi anni, ma il problema è ora esacerbato dalla necessità di conservare, restaurare e mostrare film in una pluralità di modi. Anche quando ci sono fondi a disposizione per duplicare una copia in nitrato su un altro supporto a 35 millimetri (almeno finché questo è disponibile), adesso ne occorrono altri per la migrazione delle immagini d'archivio su altre piattaforme.

Il fenomeno ha profonde ripercussioni sulla disponibilità di film lungamente considerati come "classici", anche quando essi sopravvivono in numerosi esemplari. Proprio a causa della loro fama duratura, queste copie sono state mostrate così tante volte da compromettere la loro integrità fisica al punto da non essere più proiettabili. Il risultato di tutto ciò è che vi sono titoli assai celebri ma scarsamente disponibili al pubblico, tanto meno in copie di ottima qualità (attenzione: questi film non hanno a priori bisogno di "restauro" se già ci sono buoni materiali di conservazione). Le poche istituzioni che le possiedono sono sempre più preoccupate per il loro destino, perché non saprebbero come sostituirle in caso di danneggiamento. A dispetto delle migliori intenzioni, tutti i discorsi sull'etica del restauro e sulle sue regole metodologiche si fermano troppo spesso di fronte alla porta della cabina di proiezione.

Che ciò accada perché i responsabili delle cineteche non hanno alcun potere in materia, o perché ritengono che questi non siano affari loro, è un altro discorso. Rimane il fatto che alcuni film "canonici" non hanno ancora trovato posto nella nostra retrospettiva annuale per la semplice ragione che le cineteche non hanno più copie proiettabili e faticano a trovare i soldi necessari a crearne altre – analogiche o digitali – adatte al grande schermo. Esistono per fortuna molte eccezioni, come testimoniano i titoli presentati quest'anno grazie agli sforzi della comunità cinetecaria. La loro esistenza, tuttavia, non può più essere data per scontata. I classici sono diventati "tesori", indipendente dal loro formato, e meritano di essere trattati in quanto tali. – PAOLO CHERCHI USAI

Not surprisingly, the much-debated transition from analog to digital in the motion picture industry is showing its effects in the archival world. Collecting institutions are faced with daunting challenges, both at the financial and the technological level. Preservation funds have always been scarce among non-profit organizations. Things have only gotten worse in recent times from this perspective, but the problem is now exacerbated by the need to preserve, restore, and make accessible archival holdings in a much broader variety of media. Even when there is money available to duplicate a nitrate print on 35mm stock (insofar as motion picture film is manufactured), additional resources are now needed for the migration of archival films onto other platforms.

This phenomenon has profound repercussions on the availability of films widely regarded as "classics", even when they are known to exist in multiple repositories. Precisely because of their long-standing reputation, these films have been repeatedly shown until their physical condition made them unsuitable for public screenings. As a result, well-known titles are proving to be more difficult to locate for festival programming, let alone in high-quality copies (these films would not need to be "restored" as long as preservation elements have already been produced). The few institutions where good prints are held are becoming wary of letting them suffer any further damage. Despite all the talk about ethics and "best practice" in film preservation, curatorial control over preserved films seems to stop by the door of the projection booth.

Whether this is because curators have no authority in this matter, or because they don't think of it as their business, is another matter. The fact is that there are "canonical" films we have not yet managed to include in our annual series for the simple reason that archives and museums can't afford to strike new prints, or because they don't possess the resources necessary to create digital elements suitable for exhibition on the big screen. There are of course fortunate exceptions, as testified by the titles featured in this year's program thanks to the efforts of the archival community. However, their existence can no longer be taken as a matter of course. They are, by all means, "treasures", regardless of their analog or digital status, and they should be treated as such. – PAOLO CHERCHI USAI

BEGGARS OF LIFE (Paramount, US 1928)

Regia/dir: William Wellman; *pres:* Adolph Zukor, Jesse L. Lasky; *supv:* Benjamin Glazer; *asst. regia/dir:* Charles Barton; *scen:* Benjamin Glazer, Jim Tully, dal libro/*based on the book* *Beggars of Life*, a Hobo Autobiography *di/by* Jim Tully (1924), e dalla pièce/*and the play* "Outside Looking In" *di/by* Maxwell Anderson (NY, 1925, *co-prod:* Eugene O'Neill); *didascalie/intertitles:* Julian Johnson; *f./ph:* Henry Gerrard; *mont./ed:* Alyson Shaffer; *segretaria di produzione/script girl:* Marjery Chapin [Mrs. William Wellman]; *cast:* Wallace Beery

(Oklahoma Red), Louise Brooks (Nancy), Richard Arlen (Jim), Edgar Blue Washington (Mose), H.A. Morgan (Skinny), Andy Clark (Skelly), Mike Donlin (Bill), Roscoe Karns (Hopper), Robert Perry (Arkansas Snake), Johnny Morris (Rubin), George Kotsonaros (Baldy), Jacques Chapin (Ukie), Robert Brower (Blind Sims), Frank Brownlee (fattore/farmer), Guinn "Big Boy" Williams (autista/driver of bakery van), Harvey Parry (vagabondo/hobo; controfigura di/double for Louise Brooks), Pee Wee Holmes (vagabondo/hobo); *tema musicale/theme song:* "Beggars of Life" *di/by* J. Keirn Brennan (parole/words), Karl



Beggars of Life, 1928. (George Eastman House)

Hajos (mus.); canzone (in versione sonora)/song (sound version): "Don'cha Hear Them Bells?" di/by?, cantata da/sung by Wallace Beery; riprese/filmed: 19.5-20.6.1928 (locations: Jacumba, Goat Canyon Trestle, Carrizo Gorge, San Diego County, California; Paramount studio); data uscita/rel: 22.9.1928 (versione muta/silent version: 7504 ft.; versione parzialmente sonora/part-sound version: 7560 ft.); 35mm, 7324 ft., 81' (24 fps); fonte copia/print source: George Eastman House, Rochester, NY. Preservazione finanziata da/Preservation funded by The Film Foundation.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Una ragazza travestita da vagabondo, che gira l'America in treno, compariva già in *Miss Nobody*, film prodotto nel 1926 dalla First National e interpretato da Anna Q. Nilsson. Walter Pidgeon vi figurava nel ruolo del capobanda, che alla fine rivelava la sua vera identità di scrittore alla Jim Tully, intento a documentarsi per il suo prossimo libro. Il vero Jim Tully, fuggito da un orfanotrofio per trascorrere un'adolescenza di vagabondaggi, aveva poi abbracciato la carriera letteraria e fu anche l'addetto stampa di Charlie Chaplin. Gli articoli da lui dedicati ai personaggi del mondo del cinema erano però così poco lusinghieri da farne ben presto l'uomo più odiato di Hollywood (titolo di cui peraltro si compiaceva).

"Wild" Bill Wellman, il quale poteva a sua volta vantare un passato da delinquente minorile, aveva diretto per la Paramount *You Never Know Women* (1926), dedicato a una troupe russa di vaudeville, che oggi sarebbe considerato un film d'arte. Dopo il monumentale *Wings*, *Beggars of Life* ritorna a uno stile interpretativo in qualche modo europeo. Benjamin Glazer, coautore della sceneggiatura, aveva già scritto sia *You Never Know Women* che il successo artistico *7th Heaven*; di questo film è anche il produttore.

Quando Wellman venne a Londra negli anni Settanta, proiettai per lui la mia copia a 16 mm di questo film; ne fu veramente soddisfatto. Riconobbe Bob Perry, che - disse - era stato un campione di pugilato dei vecchi tempi, Big Boy Williams, un ex cowboy, e il suo abituale stuntman, Harvey Parry, nel ruolo di uno dei vagabondi.

Wellman conosceva bene questo mondo: Tully lo aveva definito un "figlio della strada" come se stesso, Jack London, Kid McCoy e James Cruze. Wellman ritornò a trattare questo tema nel suo classico del 1933, *Wild Boys of the Road*.

Nel 1966, Louise Brooks, che stava lavorando a un articolo su questo film (fu pubblicato con il titolo "On Location with Billy Wellman" su *The London Magazine* nel 1968 e ristampato nel 1972 in *Film Culture* e *Focus on Film*), mi scrisse parecchie lettere, chiedendomi particolari tecnici e fornendomi in cambio interessantissimi retroscena.

"Wallace Beery era veramente un ottimo attore, ma passava la giornata a escogitare trucchi per farti restare con le spalle alla cinepresa nelle inquadrature a due. Wellman mi ripeteva 'Non permettergli di trattarti così' e io rispondevo 'Me ne infischio di quello che fa lui. Il regista sei tu'. Alla fine ha dovuto farmi dei primi piani perché nel film mi si vedesse in viso, e così io ero nei primi piani e Wally era nelle inquadrature a due!

"Wellman per poco non mi ha ammazzata in quel film. Hai mai cercato di saltare su un treno? Ti trascina sotto. A parte il ruzzolone giù per la scarpata, che è stato effettuato dalla mia controfigura [Parry], ho recitato sempre io. Wellman quasi mi rompeva la spina dorsale, buttandomi giù dal carretto del latte. Ma lui, Bill, se ne stava sempre al sicuro dietro la cinepresa. Tutte queste cose nel mio articolo non le scriverò; anche se non gli ho mai visto fare niente di minimamente pericoloso, questo non significa che fosse un vigliacco. Racconterò anche tutti i suoi lati positivi: lo scrupolo con cui studiava il copione, la cura con cui preparava la giornata di lavoro; faceva sempre le cose al meglio, era sicuro e veloce. Era anche comprensivo e affettuoso, ammesso che provasse dei sentimenti; non era una persona molto amabile.

"Quanto a me, sono un problema. Ma a te piace Arlen? È forse il peggior attore che si sia mai messo a fare smorfie davanti a uno specchio. James Cagney aveva recitato per primo in quella parte a Broadway e l'interpretazione di Arlen assomiglia a quella di Cagney come il Piccolo Lord assomiglia a Huckleberry Finn."

Avevo già intervistato Wellman per *The Parade's Gone By...* e mi era sembrato ricco di calore umano e vivacità:

"Wally Beery era un figlio di buona donna, e gli ero molto affezionato; alla fine non c'è stato nessun problema. Credo di essere l'unico regista che sia riuscito ad andare d'accordo con lui.

"Volevamo inserire una canzone nel film, così l'abbiamo fatta cantare a Beery. ['Don'cha Hear Them Bells?', ovvero 'Non senti le campane?', di cui sono andate perdute sia le immagini che il sonoro.] È stato il mio esordio nel cinema sonoro. Mi esasperava, ricordo, il fatto di non poter manovrare il microfono, che bisognava fissare su un ramo o su un albero. Dicevo 'Ma insomma, non possiamo spostarlo?' 'No.' E abbiamo dovuto adattarci."

“Tra maggio e giugno del 1928, quando il film venne girato”, scrisse Louise Brooks, “gli studios si aggrappavano ancora all’illusione che il Vitaphone fosse una moda passeggera. Solo dopo le convenzioni estive Metro, Paramount e UA decisero di cominciare a produrre film sonori. In agosto Roy Pomeroy allestì un piccolo palcoscenico per il sonoro alla Paramount. *B of L* uscì in settembre.

“Wellman allora non era certo un elemento propulsivo. Il materiale girato ogni giorno a Jacumba veniva portato in macchina al laboratorio di Hollywood e lui aspettava l’okay di Barney [Glazer]. Lasciato da solo, Wellman avrebbe realizzato un magnifico film d’azione.

“Non ho mai saputo come si chiamava, ma l’operatore [Henry Gerrard] era bravo e veloce. Wellman non ha mai dovuto discutere per tre ore per fargli girare una scena”. A Gerrard, che per Wellman avrebbe girato anche *Ladies of the Mob* e *Legion of the Condemned*, si deve anche l’idea del montaggio della scena iniziale.

“C’era anche un altro tecnico che non viene mai citato: il macchinista del treno. Quando arrivammo a Jacumba era una persona semplice che guidava il treno sbuffante su e giù lungo la tratta; lo faceva a occhi chiusi. Poi dovette abituarsi alle richieste di Wellman, che non gli spiegava mai come fare le cose. Rimase assai colpito da me, così bella e spensierata. Dovette abituarsi ad Arlen che si strappava i capelli dalla fronte per correggersi la scriminatura; e a Beery, che andava e veniva ogni giorno in aeroplano e pretendeva cestini da pranzo migliori. Ma nel giro di due giorni il macchinista aveva imparato tutto: riusciva a far partire e ad arrestare il treno con precisione millimetrica, ad accelerare e a rallentare in corrispondenza perfetta con la velocità della cinepresa. Non ci fu alcun bisogno di alterare la velocità di ripresa. “Il macchinista rimase sbalordito dalla disinvoltura con cui due vagoni, sganciati dal treno, furono gettati nel baratro trascinandosi dietro la seconda cinepresa e mancando per pochi centimetri il secondo operatore.”

I critici non furono altrettanto entusiasti. Secondo *Variety* era un film “non particolarmente riuscito ... perché la trama è priva di senso”. *Picture Play* ne trasse un’impressione migliore, ma pubblicò la recensione con quattro mesi di ritardo: “Sordido, cupo e sgradevole, nondimeno interessante e certamente diverso dai film consueti ... si fa notare per l’originalità della regia e della fotografia e per l’innegabile sincerità dell’ispirazione.”

Per parecchi anni, di questo film è stata disponibile soltanto una copia a 16mm stampata così malamente che risultava impossibile distinguere le espressioni dei volti. Di recente però la Eastman House ha riutilizzato il proprio negativo traendone una copia a 35mm di qualità assai superiore. I volti risultano ancora come bruciati e sbiaditi, ma finalmente emerge la qualità della lavorazione. La versione sonora non è ancora ricomparsa, ma il film, accompagnato nel corso del tempo da varie colonne sonore diverse, viene costantemente giudicato un classico. “Ad ogni proiezione”, scrive Neil Brand su *Sight & Sound* (gennaio 2013), “*Beggars of Life* sprigiona infallibilmente la sua magia, aspra e rozza ma sincera”. – KEVIN BROWNLOW

A girl disguised as a hobo, riding the rails, was a feature of the 1926 First National film Miss Nobody, with Anna Q. Nilsson. Walter Pidgeon played the gang leader, eventually unmasked as a Jim Tully-like author, researching his next book. The real Jim Tully, having escaped from an orphanage and become a teenage tramp, launched himself on a literary career. He was press agent for Chaplin. But his articles on picture people were often so unflattering he became the most hated man in Hollywood – a title he relished.

“Wild” Bill Wellman, once a juvenile delinquent himself, directed at Paramount a picture about a Russian vaudeville troupe called *You Never Know Women* (1926), which would now be regarded as an art film. After the monumental *Wings*, *Beggars of Life* was again given a somewhat European treatment. Benjamin Glazer, co-author of the screenplay, had written *You Never Know Women* and the artistic hit *7th Heaven*. He was also the producer of this picture.

When Wellman came to London in the 1970s, I ran him my 16mm print of this picture. He was rather pleased with it. He spotted Bob Perry, whom he said was an old-time prizefighter, Big Boy Williams, a former cowboy, and his regular stunt man Harvey Parry playing one of the tramps.

Wellman knew this world – Tully identified him as a “road kid” along with himself, Jack London, Kid McCoy, and James Cruze. He returned to the subject with his 1933 classic, *Wild Boys of the Road*.

In 1966, Louise Brooks was working on an article on the film (published as “On Location with Billy Wellman” in *The London Magazine* in 1968, and reprinted in 1972 in both *Film Culture* and *Focus on Film*). She sent me several letters, asking for technical details and providing fascinating background in return.

“Wallace Beery was a damn fine actor, but he worked all day to figure out ways in a two-shot to get your back to camera. Wellman used to say to me, ‘Don’t let him do that to you.’ I said, ‘I don’t give a damn what he does. You’re the director.’ The upshot was that he’d have to take closeups of me to get my face in the picture, so I’d be in a closeup while Wally would be in a two-shot!

“Wellman damn near killed me in that picture. Did you ever try to hop a train? The thing will suck you right under. Except for that dive down the embankment done by my double [Parry], I did everything. Wellman might have broken my spine dropping me off the back of the milk cart. But good old Bill was always safe behind the camera. None of this will get in my article. Because I never saw him do anything mildly dangerous is not proof of cowardice. I am going to tell all the good things about him, too. How hard he studied his script, and prepared for his day’s work. How he always did his best. How sure and fast he worked. How sympathetic he was, to the degree he could feel anything. He was not a very sympathetic man.

“As for my part, I am an embarrassment. But you admire Arlen? He is perhaps the worst actor who ever made faces in front of a mirror. James Cagney originated the part on Broadway and Arlen’s performance resembled Cagney’s like Little Lord Fauntleroy resembled Huckleberry Finn.”

I had already interviewed Wellman for *The Parade's Gone By...* and I found him both sympathetic and colourful:

"Wally Beery was a son of a bitch, and I was very fond of him. And in the end I never had any trouble at all. I'm the only director, I think, who ever got along with Wally.

"We wanted to put one song in – so Beery sang a song. [*'Don'cha Hear Them Bells'*, for which both the picture and soundtrack are now missing.] And that was my first introduction to sound. I remember that it burned me up that you couldn't do anything with the mike, it had to be stuck on a branch or in a tree. I said 'Well, hell, why can't we move it?' 'No.' And that was what we went through."

"During May and June 1928, when the film was shot," wrote Louise Brooks, "studios clung to their delusion that Vitaphone was a passing vogue. It wasn't until the summer conventions that Metro, Paramount and UA decided to start talkies. Roy Pomeroy set up a little sound stage at Paramount in August. B of L was released in September.

"Wellman was not a positive force at the time. Each day's footage shot at Jacumba was taken by car to the lab in Hollywood. He waited on Barney [Glazer]'s okay. Left to himself, Wellman would have made a swell action picture.

"I never knew the name of the cameraman [Henry Gerrard] but he was expert and he was fast. Wellman never had to go into a three-hour argument to get him to shoot anything." Gerrard, who would also shoot *Ladies of the Mob* and *Legion of the Condemned* for Wellman, came up with the idea of the opening montage.

"There was one other expert who never got credit; the engineer of the train. When we arrived at Jacumba he was a very simple man who went chug-chug up and down that strip of track. He could do it in his sleep. Then he had to get used to Wellman with his instructions, without telling him how to do it. He was rather astonished with me – so beautiful and so careless. He had to get used to Arlen pulling out the hairs on his forehead for a hairline; and Beery, flying his plane in and out each day, demanding better box lunches. But in two days, the engineer had learned everything. He could start and stop the train on a chalk mark. Speed it. Slow it to match perfectly the camera speeds. There was no undercranking.

"This engineer was dazed by the unconcern with which a runaway flatcar and caboose were plunged into the gorge, taking with them the second camera, and missing the second cameraman by inches."

Reviewers were less than enthusiastic. *Variety* described it as "Not an exceptionally good picture ... it misses because the story doesn't mean a thing." *Picture Play* was more impressed, but failed to print its review for four months: "Sordid, grim and unpleasant, it is nevertheless interesting and is certainly a departure from the normal movie... distinguished direction and photography and undeniable sincerity of intention."

For many years, this film was available in a 16mm copy so badly printed that facial expressions were impossible to see. Eastman House recently revisited their negative and have produced a far superior copy on 35mm. The faces still tend to be somewhat burned out, but

the quality of the production is at last apparent. The sound version has still not turned up, but the film has been accompanied by many scores and is invariably hailed as a classic. "Every time it plays," wrote Neil Brand in *Sight & Sound* (January 2013), "Beggars of Life unfailingly works its rough, footsore but heartfelt magic." – KEVIN BROWNLOW

MAT [La madre / Mother] (Mezhrabpom-Rus, USSR 1926)

Regia/dir: Vsevolod Pudovkin; scen: Natan Zarkhi; f./ph: Anatolii Golovnia; scg./des: Sergei Kozlovskii; aiuto regia/asst. dir: Mikhail Doller, Vladimir Shtraus; cast: Vera Baranovskaya (Nilovna, la madre/the mother), Nikolai Batalov (Pavel, il figlio/the son), Aleksandr Chistiakov (Vlasov, il padre/the father), Anna Zemtsova (Anna, la studentessa/a student), Ivan Koval-Samborskii (Vesovshchikov, il giovane operaio/a young worker), Vsevolod Pudovkin (agente di polizia/police officer); 35mm, 1966 m., 101' (17 fps); fonte copia/print source: Österreichisches Filmmuseum, Wien.

Didascalie in russo / *Russian intertitles*.

Verso la fine del 1925, Vsevolod Pudovkin, stella nascente degli studi Mezhrabpom-Rus, fu scelto per dirigere una versione cinematografica del racconto *La madre* di Maxim Gorky. Dopo aver già realizzato per gli stessi studi un cortometraggio comico e un popolare film didattico-scientifico, Pudovkin ebbe la possibilità di interpretare un classico della letteratura "proletaria" e un modello per la nascente cultura sovietica – una committenza prestigiosa programmata in concomitanza con il ventennale della prima rivoluzione sovietica.

Fin dal 1921 Gorky viveva in Italia ed è probabile che questo secondo, più elaborato adattamento del suo lavoro più importante fosse stato pensato dal regime sovietico proprio per tentare di riportarlo in patria. Al contempo, l'assenza di Gorky permise a Pudovkin e allo sceneggiatore Natan Zarkhi di adattare il racconto scritto sull'onda della fallita rivoluzione del 1905 alle condizioni createsi con il trionfo rivoluzionario del 1917, ma anche alla loro personale visione di cinema. Il racconto di Gorky, con le sue connotazioni cristiane di legame sacrificale tra madre e figlio, era una sorta di manuale emozionale per i sognatori rivoluzionari. L'adattamento di Zarkhi e Pudovkin doveva servire da memento storico per i vincitori. La visione matriarcale gorkyana della lotta rivoluzionaria fu ampiamente rimpiazzata da un pathos ottimistico. Come dichiarò lo stesso Zarkhi, il personaggio principale del film era concepito in "diretta opposizione all'immagine della madre di Gorky", attraverso l'evidenziazione del processo di rinascita politica anziché un'intuitiva presa di coscienza della verità.

Dopo una guerra mondiale, la disintegrazione dell'impero russo, la guerra civile, la fame e una pandemia d'influenza, alla nazione occorreva un lieto fine. E *Mat* gliene fornì uno tra i più memorabili – proprio come *Bronenosets Potëmkin* (*La corazzata Potëmkin*) di Eisenstein, che era stato distribuito dieci mesi prima. Tuttavia, in contrasto con la chiarezza propria del dramma classico proposta da Eisenstein, Pudovkin scelse per il suo film una forma di racconto più intimista, in linea con l'originale letterario e con la sua stessa posizione polemica



Mat, 1926. (Österreichisches Filmmuseum)

nei confronti della concezione eisensteiniana dell'“eroe di massa” de-individualizzato.

Assistito da Mikhail Doller – un dotato esperto di casting già allievo del collettivo di Lev Kuleshov – Pudovkin decise di affidare i ruoli principali a due attori professionisti, Vera Baranovskaya e Nikolai Batalov, entrambi legati all'esperienza del Teatro d'Arte moscovita di Stanislavsky. Una copia d'epoca di *Mat* inizia con la loro presentazione, quasi a legare il film al “vecchio” teatro russo.

Due rappresentanti di un'istituzione teatrale ormai classica furono inseriti in un gruppo di attori che, come dichiarò Pudovkin, erano “estremamente aderenti al ruolo”, rivelando la sua familiarità con il concetto di tipizzazione. Così, un ex lanciatore di martello interpretò il minaccioso e violento marito dell'eroina. Lo stesso Pudovkin vi figurò nel ruolo di un ufficiale di polizia, usando le convenzioni di una maschera satirica.

La prima del film si tenne l'11 ottobre 1926 e malgrado l'insoddisfazione di Gorky per questa versione del suo romanzo, *Mat* divenne immediatamente un classico sovietico e un'opera seminale del nuovo cinema. Quasi per difendersi dalle critiche di Gorky, nel 1932 (l'anno del definitivo ritorno dello scrittore in Unione Sovietica), Pudovkin affermò che lui e i suoi colleghi avevano “respirato e vissuto nel romanzo”. Ma, in un'altra occasione, il regista sostenne che il film era profondamente influenzato dall'opera di Lev Tolstoj. Quest'influenza è chiaramente percepibile nella scena del tribunale, che presenta molte analogie con quella di *Resurrezione*. In senso più lato, Pudovkin ha assorbito il metodo tolstoiano della dilatazione dei dettagli in una scala epica universalizzata.

Jean Epstein osservò che “chiunque si prenda il tempo di studiare

Mat di Pudovkin, può capire con quanto accurata e impegnativa sia stata la preparazione”. La precisione della sceneggiatura di Zarkhi e le riflessioni della stessa sul medium cinematografico trovano una precisa rispondenza nella fotografia di Anatolii Golovnia, che partecipò anche allo sviluppo della sceneggiatura; e nelle scenografie di Sergej Kozlovskii, caratterizzate dalla sobrietà compositiva e dall'attenzione per i dettagli espressivi.

Mat divenne la prima parte di una trilogia (le altre due sono *Konec Sankt-Peterburga* [La fine di San Pietroburgo], 1927, e *Potomok Čingiz-Chana* (*Tempeste sull'Asia*), 1928) sulla consapevole transizione individuale verso la causa rivoluzionaria. Il film seppe anche adattare l'ideologia a una struttura lirico-realistica che per svariati decenni sarebbe stata una delle caratteristiche salienti del cinema sovietico, contribuendo ad alcuni dei suoi risultati più alti. – SERGEI KAPTEREV

At the end of 1925, Vsevolod Pudovkin, a rising star of the Mezhrabpom-Rus studios, was selected to direct a screen version of Maxim Gorky's novel Mother. Having already been assigned a short comedy and a popular science film, Pudovkin now received a chance to interpret a classic of “proletarian” literature and a model for the budding Soviet culture – a prestigious commission timed for the 20th anniversary of the first Russian revolution.

Since 1921, Gorky had lived in Italy, and it is likely that this second, more elaborate adaptation of his most influential work was to be used by the Soviet regime in its efforts to bring him back to his native land. At the same time, Gorky's absence allowed Pudovkin and screenwriter Natan Zarkhi to adjust the book written in the wake of the defeated 1905 revolution to the conditions created by the revolutionary triumph of 1917, as well as to their own vision of cinema.

Gorky's novel, with its Christian connotations of a sacrificial mother-and-son relationship, was an emotional manual for revolutionary dreamers. Zarkhi and Pudovkin's adaptation was to serve as a historical reminder to the winners. Gorky's matriarchal vision of revolutionary struggle was largely replaced by optimistic pathos. As Zarkhi stressed, the film's main character was conceived in “direct opposition to Gorky's image of the Mother”, through emphasizing the process of political rebirth rather than intuitive awakening to the truth.

In the wake of World War I, the disintegration of the Russian Empire, a civil war, hunger, and an influenza pandemic, the nation needed optimistic endings. Mother provided one of the most memorable – just as Eisenstein's Battleship Potemkin, which premiered 10 months earlier. However, in contrast to the clarity of a classicist drama offered by Eisenstein, Pudovkin chose for his film a more intimate novelistic form, in line with the literary original and his own polemic with Eisenstein's concept of the de-individualized “mass hero”.

Assisted by Mikhail Doller – an intuitive casting expert and also an alumnus of Lev Kuleshov's collective – Pudovkin decided to entrust the two central roles to professional actors, Vera Baranovskaya and Nikolai Batalov, both associated with Stanislavsky's Moscow Art Theater. An early print of Mother begins with their visual introduction,



Mat, 1926. (Österreichisches Filmmuseum)

which, as it were, links the film to the “old” Russian theatre. Two representatives of an already classical theatrical institution were put within a group of performers who, according to Pudovkin, were “sharply typecast”, expressing his understanding of the concept of *typpage*. Thus, a former hammer-thrower played the heroine’s menacing and violent husband. Pudovkin himself appeared in the role of a police officer, using the conventions of a satirical masque. *Mother* premiered on 11 October 1926 and in spite of the fact that Gorky himself disliked this interpretation of his novel it almost immediately became a Soviet classic, a seminal work of the new cinema. As if defending himself from Gorky’s criticism, in 1932 (the year of the writer’s definitive return to the Soviet Union), Pudovkin wrote that he and his colleagues had “breathed and lived within the novel”. However, elsewhere Pudovkin stressed that the film was profoundly influenced by the work of Leo Tolstoy. This influence is

seen most clearly in the courtroom scene, which can be compared with that of *Resurrection*. More comprehensively, Pudovkin absorbed the Tolstovian method of enlarging details to a generalizing, epic scale. Jean Epstein noted that “anyone taking the time to study Pudovkin’s own *Mother* can see what minute and exacting preparation went into it”. The precision of Zarkhi’s screenplay and its consideration of the cinematic medium are matched in the film by the cinematography of Anatolii Golovnia, who also took part in the development of the screenplay; and by Sergei Kozlovskii’s sets, distinguished by compositional economy and attention to expressive detail. *Mother* became the first part of a trilogy (the other two are *The End of Saint Petersburg, 1927*, and *The Heir to Genghis Khan/Storm Over Asia, 1928*) about individuals’ conscious transition to the cause of the Revolution. It also adapted ideology to a realist-lyrical framework, which would be a dominant feature of Soviet cinema for several decades, contributing to some of its most compelling works.

SERGEI KAPTEREV

Il lungometraggio di Pudovkin sarà immediatamente preceduto dalla proiezione del trailer animato realizzato per il film in Austria nel 1927. Separatamente verrà invece proiettato *Mat* di Aleksandr Razumnyi (1920), prima versione cinematografica del romanzo di Gor’kij. (Si vedano le rispettive schede nella sezione “Riscoperte e restauri”.) *Pudovkin’s feature will be immediately preceded by the animated trailer Mutter, made for the film’s release in Austria in 1927. Being screened separately is Aleksandr Razumnyi’s Mat (1920), the first screen version of Gorky’s novel. (For full credits and programme notes for both films, see the section “Rediscoveries and Restorations”).*

SCHERBEN (Strepj) (La rotaia; Shattered) (Rex-Film/Ufa, DE 1921)
Regia/dir: Lupu Pick; *scen:* Carl Mayer, Lupu Pick; *f./ph:* Friedrich Weinmann; *scg./des:* Richard Timm; *cast:* Werner Krauss (il guardascambi/*the lineman*), Edith Posca (sua figlia/*his daughter*), Hermine Straßmann-Witt (sua moglie/*his wife*), Paul Otto (l’ispettore ferroviario/*railway inspector*), Lupu Pick (viaggiatore/*traveller*); *riprese/filmed:* 2.1921 (Riesengebirge); *première:* 27.5.1921, Berlin (Mozartsaal; U.T. Kurfürstendamm); *mus:* Alexander Schirmsaal (U.T. Kurfürstendamm, Berlin, 1921), Giuseppe Becce (Mozartsaal, Berlin, 1921); *data v.c./censor date:* 3.5.1921 (B.02158); *orig. l:* 1356 m.; 35mm, 1250 m., 68’ (16 fps); *fonte copia/print source:* Österreichisches Filmmuseum, Wien.

Didascalie in ceco e tedesco / *Czech and German intertitles.*
Scherben (letteralmente: “cocchi”) è stato a lungo canonizzato come il primo esempio dei cosiddetti Kammerspielfilm, una serie di melodrammi tedeschi ispirati ai drammi “da camera” di August Strindberg e agli allestimenti di Max Reinhardt nel suo intimo teatro Kammerspiel. Il sottotitolo del film – *Ein deutsches Filmkammerspiel: Drama in fünf Tagen* (lett.: Un film da camera tedesco: dramma in cinque giorni) – annuncia la nascita di uno specifico genere cinematografico tedesco. La sua affinità con il teatro, per Hegel la più alta forma artistica tedesca,

doveva sollevare il film al di sopra del profluvio di pellicole di genere prodotte in serie (350 nuovi titoli tedeschi solo nel 1921!) e le sempre più popolari produzioni hollywoodiane.

Il Kammerspielfilm fu una creazione di Carl Mayer, il brillante sceneggiatore austriaco co-autore di *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920), e che scrisse le sceneggiature di tutti i Kammerspielefilm, da *Scherben a Hintertreppe* (1921), da *Sylvester* (1923) a *Der letzte Mann* (1924). Questi film, come già il Kammerspiel teatrale, concentrano l'azione su un numero esiguo di personaggi, sulle traumatiche interazioni all'interno di uno spazio chiuso e sulla risoluzione violenta del conflitto. (*Der letzte Mann* rappresenta un'eccezione e include anche, per contrasto, una cinepresa che acquista totale libertà di movimento.) Diversamente dai drammi, nei Kammerspielefilm i protagonisti sono dei personaggi delle classi inferiori incapaci di esprimersi verbalmente e che, in rispondenza con la logica del film, vivono più d'istinto che di parole. Non essendoci dialogo tra i personaggi, non c'è bisogno neanche di didascalie. Questa quasi completa omissione delle didascalie fece scalpore nel 1921, scatenando discussioni sul rischio che il pubblico potesse non comprendere la trama. Alcuni scettici recensori dell'epoca liquidarono la mancanza di didascalie come una trovata pubblicitaria. Quello che oggi è considerato uno stilema mediatico-storico seminale nello sviluppo del racconto cinematografico – il flusso delle immagini senza l'interruzione di un testo scritto – fu abbandonato dopo il 1924 e pochi anni dopo fu reso obsoleto dall'avvento del cinema sonoro. (Anche se suggestioni Kammerspielefilm riemergeranno nei drammi psicologici di Ingmar Bergman degli anni '60.)

Segnando una transizione tra il décor espressionista e il realismo stilizzato della nuova obiettività, *Scherben* include le riprese in esterni, pur non mirando mai a un "effetto realistico". Il film rimane soprattutto un prodotto di studio, che si affida ai "tableaux" statici, agli sguardi fissi, ai gesti lenti e a campi visivi la cui angustia è accentuata da ombre intense e imprevedute prospettive della cinepresa che generano claustrofobia e inquietudine. L'illuminazione anticipa alcune caratteristiche del film noir, con scene completamente immerse nell'oscurità e trafitte da inquietanti sprazzi di luce. Ciò che conta è l'atmosfera e la composizione, non la velocità dell'azione. Nella sua mise-en-scène, il Kammerspielefilm tende all'astrazione: tutto è ridotto all'essenziale. La recitazione stessa è ancora tributaria del codice espressionista, tanto più qui, dove la mancanza di didascalie dialogate spinge gli attori a esasperare la mimica corporea.

Il Kammerspielfilm coniuga il medium fotografico del cinema con la gravitas teatrale. I personaggi di *Scherben* non hanno un nome proprio, e sono identificati solo dai loro ruoli di padre, madre, figlia, ispettore. La cinepresa ha un ruolo attivo in questo processo di spersonalizzazione elevando gli oggetti materiali allo stesso livello dei personaggi umani. Laddove nessuno parla, ogni cosa parla. Perfino il titolo del film è un oggetto e al contempo un neanche troppo sottile riferimento allegorico alle vite umane "spezzate" descritte dal film. (Dopo che un temporale ha rotto la finestra della cucina, la figlia raccoglie i pezzi e li lascia lentamente cadere in un secchio.) E immagini

fisse di scintillanti frammenti di vetro incorniciano il film.

Scherben debuttò il 27 maggio 1921, in due sale berlinesi, la Mozartsaal e la U.T. Kurfürstendam, entrambe note per la loro programmazione di film d'arte. Lo stimato compositore di musica da film Giuseppe Becce scrisse una delle due partiture originali. Il film era stato prodotto dalla Rex-Film, una piccola sussidiaria della UFA di cui era proprietario il regista del film, Lupu Pick, rumeno di nascita e attivo nell'industria cinematografica tedesca dal 1911 fino alla sua prematura scomparsa nel 1931. In un ventennio, Pick diresse e produsse oltre 30 film e ne interpretò più di 50, impersonando in particolare il viaggiatore in *Scherben* e il Dr. Masimoto in *Spione* di Fritz Lang. Dopo *Scherben*, Pick collaborò di nuovo con Mayer in *Sylvester*, un altro sorprendente Kammerspielefilm.

Scherben mette in scena l'assalto della modernità tecnologica al vecchio ordine. Come nella famosa novella naturalista di Gerhart Hauptmann *Bahnwärter Thiel* (Il cantoniere Thiel), il film usa la ferrovia come un'espressione di progresso e di razionalità strumentale. Il film inizia con una carrellata in avanti di binari ferroviari che tagliano un paesaggio ricoperto di neve. La cinepresa, che è fissata sulla locomotiva, delimita l'orizzonte circoscritto di una macchina che avanza irreversibilmente – un movimento che è riecheggiato in seguito quando il protagonista del film, un guardalinee ferroviario, a piedi, controlla ripetitivamente la stessa interminabile tratta. Allo stordimento soffocante del suo lavoro corrisponde l'angustia degli ambienti della sua sfera domestica. Werner Krauss che aveva interpretato il dottor Caligari solo un anno prima, conferisce al personaggio del guardalinee un'indole autoritaria repressa. Com'era d'uso nella tradizione del dramma naturalista, la stagnazione del vecchio ordine è spezzata (e rivelata come insostenibile) dall'arrivo di un outsider, un ispettore delle ferrovie che trova alloggio in casa del guardalinee. Il suo arrivo è annunciato da un congegno tecnico – un telegrafo che trasmette dati nel codice Morse. La cinepresa, indugiando sul primo piano di questo macchinario, colloca la vicenda del film agli inizi dell'era moderna, quando il trasporto di massa (il treno) e i mezzi di comunicazione (il telegrafo) iniziarono a espandersi nelle aree rurali – un processo accelerato dalla diffusione del cinema stesso e ancora in espansione nei primi anni '20. I primi piani degli stivali lucidi dell'ispettore e degli occhi desiosi della figlia suggeriscono attrazione e disponibilità alla seduzione.

Quando la madre bigotta scopre la trasgressione della figlia, fugge di casa e muore pregando nella neve. Respinta dall'arrogante ispettore, la figlia istiga il padre alla vendetta. Il vecchio padre, in una sorta di trance, strangola il seduttore cittadino. L'intruso è sparito, e per un momento la minaccia della vita moderna (la sua mobilità, le sue lusinghe e il suo cinismo) si blocca, ma ritornare al fossilizzato e gelido passato non è più possibile. Il padre, impazzito, agita la sua lanterna e costringe un treno a una brusca frenata, solo per confessare il suo gesto: "Ich bin ein Mörder" ("Sono un assassino"). Questo cartello scritto a mano è anche l'unica didascalia con una frase completa di tutto il film. I recensori dell'epoca riferiscono che questo inserto era imbibito in

rosso. L'improvvisa intrusione del colore in un film in bianco e nero era un effetto speciale per riprodurre sul piano formale la repentina esplosione di violenza – dove il colore rosso non simboleggia solo il sangue, ma anche il massimo livello di pericolo.

Il film poteva finire qui, ma Mayer volle aggiungere una coda, non dissimile dal finale sardonico di *Der letzte Mann* dove il rovescio di fortuna è spiegato dall'unica didascalia del film. Qui la cinepresa stacca dallo sventurato assassino sulla banchina ai confortevoli interni del vagone ristorante del treno, dove alcuni blasé, aristocratici passeggeri sono infastiditi dall'imprevista sosta del treno in quel luogo sperduto. Bevendo e mangiando, ignorano la tragedia all'esterno, e certamente non si preoccupano. Il convulso tentativo del vecchio di fermare il progresso provoca solo un breve ritardo privo di conseguenze. Le ultime immagini mostrano la figlia osservare dall'alto con sguardo folle e disperato il treno che si allontana. – ANTON KAES

Scherben (*Shattered*, or “*Shards*” in literal translation) has long been canonized as the earliest example of the so-called *Kammerspielfilm* (chamber-play film), a series of German melodramas that were inspired by August Strindberg's *Kammerspiel* plays and Max Reinhardt's stage productions in his intimate *Kammerspiele* theatre. The film's subtitle *Ein deutsches Filmkammerspiel: Drama in fünf Tagen* (“A German Cinematic Chamber Play: Drama in Five Days”) implies nothing less than the inauguration of a specifically German film genre. Its proximity to theatre, for Hegel the highest German art form, was to lift the film above the flood of mass-produced genre films (350 new German titles alone in 1921!) and the rising popularity of Hollywood movies.

The *Kammerspielfilm* was the creation of Carl Mayer, the brilliant Austrian screenwriter and co-author of *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920), who composed the scripts for all the *Kammerspielfilme*, from *Scherben* and *Hintertreppe* (*Backstairs*, 1921) to *Sylvester* (*New Year's Eve*, 1923) and *Der letzte Mann* (*The Last Laugh*, 1924). These films share with the theatrical *Kammerspiel* the focus on a small number of characters, their traumatic interaction in a closed space, and the violent resolution of the conflict. (*Der letzte Mann* is the sole exception; this film also features, by contrast, a freely moving, “unchained” camera.) Different from the plays, the *Kammerspielfilme* feature lower-class characters who are unable to express themselves verbally and, according to the films' logic, live more by instinct than words. There is no dialogue between the characters and hence no need for intertitles. This almost complete omission of intertitles was a sensation in 1921, triggering discussions of whether spectators would be able to follow the plot. Some reviewers at the time were skeptical and dismissed the lack of titles as a gimmick. What today appears as a media-historical milestone in the development of narrative film – the flow of images without interruption by written text – was abandoned after 1924, and was soon thereafter rendered obsolete by the sound film. (Resonances of *Kammerspielfilme* can still be found in Ingmar Bergman's psychological dramas in the 1960s.)

Marking a transition between expressionist set design and the stylized

realism of New Objectivity, *Scherben* includes location shots, but does not strive for a “reality effect”. It still is mostly a studio product, relying on static tableaux, long stares, slow gestures, and constricted views reinforced by heavy shadows and unexpected camera perspectives that produce claustrophobia and apprehension. The lighting effects lend *Scherben* a proto-noir look in which completely dark scenes are punctured by panicky splashes of light. The emphasis is on mood and composition, not on fast-paced action. In its *mise-en-scène* the *Kammerspielfilm* tends toward abstraction: everything is stripped down to its bare essentials. The acting, too, still owes a great deal to Expressionism, not least because the lack of speech forces the players to use overwrought bodily gestures.

The *Kammerspielfilm* imbued the photographic medium of film with theatrical gravity. The characters in *Scherben* are nameless, only identified according to their roles as father, mother, daughter, and inspector. The camera participates in this process of depersonalization by elevating material objects to the level of human characters. Where nobody speaks, everything speaks. Even the film's title is an object and a none-too subtle allegorical emblem for the “shattered” human lives that the film depicts. (After a storm shatters the kitchen window, the daughter collects the shards and lets them slowly fall into a pail.) Still images of gleaming pieces of broken glass frame the film.

Scherben opened on 27 May 1921, in two Berlin theaters, the *Mozartsaal* and the *U.T. Kurfürstendamm*, both known for their film-as-art programming. The renowned film composer Giuseppe Becce wrote one of the two original scores. The film was produced by *Rex-Film*, a small *Ufa* subsidiary owned by the director of the film, the Romanian-born *Lupu Pick*, who worked in the German film industry from 1911 until his untimely death in 1931. During this period, he directed and produced more than 30 films and acted in more than 50, most notably as the traveller in *Scherben* and as *Dr. Masimoto* in *Fritz Lang's Spione* (*Spies*). After *Scherben*, he collaborated again with Mayer on *Sylvester*, another astounding *Kammerspielfilm*.

I argue that *Scherben* dramatizes the assault of technological modernity on the old order. Like *Gerhart Hauptmann's* famous *Naturalist* novella *Bahnwärter Thiel* (*Lineman Thiel*), the film uses the railway as the embodiment of progress and instrumental rationality. The film opens with a travelling shot of railway tracks that cut through a snow-covered landscape. With the camera mounted on the locomotive, we are forced into the limited low horizon of an irreversibly advancing machine – a motion that is echoed later when the film's protagonist, a railway lineman, repeatedly checks the same endless track on foot. The stifling stupor of his work is replicated in the cramped setting of his domestic sphere. *Werner Krauss*, who had played *Caligari* only a year before, lends the character of the lineman a repressed authoritarian quality.

As is typical of *Naturalist* drama, the stagnation of the old order is ruptured (and revealed as untenable) by the arrival of an outsider, a railway inspector who rooms in the house. His coming is announced by a technical apparatus – a telegraph that transmits its data in Morse

code. The camera lingers on this machine in close-up, thus placing the film's narrative at the beginning of the modern era, when mass transportation (train) and communication media (telegraph) started to encroach upon rural areas – a process accelerated by the moving pictures themselves, and still ongoing in the early 1920s. Close-ups of the inspector's shining boots and longing glances of the daughter insinuate attraction and willing seduction.

When the pious mother discovers her daughter's transgression, she runs from the house and dies praying in the snow. Rejected by the arrogant inspector, the daughter incites her father to take revenge. In a trance, the father strangles the seducer from the city. The intruder is gone, and for a moment the threat of modern life (its mobility, lure, and cynicism) is stopped, but the return to the fossilized, frozen past is no longer possible. Gone insane, the father waves his signal lamp to force a train to come to a sudden halt, only to declare his confession: "Ich bin ein Mörder" ("I am a murderer"). This hand-written sentence is the film's only full-sentence title card. Contemporary reviews report that this insert was tinted red. The sudden intrusion of color in a black-and-white film was a special effect to reproduce on the formal level the abrupt outburst of violence – the color red signifying not only blood, but also the highest stage of danger.

The film could end here, but Mayer adds a coda, not unlike the sardonic ending in *Der letzte Mann* where the reversal of fortune is explained by the film's only title. Here the camera cuts from the wretched murderer outside to the train's comfortable dining car, where some blasé upper-class passengers are upset about the train's unscheduled halt in the middle of nowhere. Drinking and eating, they have no clue about the tragedy outside, nor do they care. The old man's frantic attempt to stop progress produces only a brief delay of no consequence. The last images show the daughter in wild-eyed despair looking down on the train that rushes by. – ANTON KAES

TURKSIB (Stalnoi put) (US: Turksib) [Turksib; La strada d'acciaio / The Steel Road] (Vostok-kino, USSR 1929)

Regia/dir: Viktor Turin; scen: Yefim Aron, Aleksandr Macheret, Viktor Shklovsky, Viktor Turin; f./ph: Boris Frantsisson, Yevgeni Slavinskii; aiuto regia/asst. dir: Yefim Aron; 35mm, 1666 m., 77' (19 fps); fonte copia/print source: Gosfilmofond, Moscow.

Didascalie in russo / *Russian intertitles*.

Distribuito il 15 ottobre 1929, *Turksib* si propone come il più ambizioso dei tanti documentari sovietici che al volgere del decennio raccontarono la storia della costruzione dei 1445 chilometri di strada ferrata tra il Turkestan e la Siberia, uno dei più grandi progetti nell'ambito del primo piano quinquennale dell'URSS. Collegando l'Asia Centrale – attraverso l'odierno Kazakistan – con la più progredita Siberia Meridionale, la nuova linea ferroviaria mirava ad accrescere l'economia sovietica e a favorire l'eliminazione dell'arretratezza etnica nelle zone meno sviluppate del Paese.

Poiché fino al 1936 il Kazakistan faceva parte della Federazione Russa, la più grande delle repubbliche dell'URSS, il progetto per la realizzazione

di *Turksib* fu affidato alla Vostok-kino (alla lettera, "Cinema dell'Est"), un'organizzazione fondata nel 1928 col compito di assistere le unità amministrative etniche della Federazione nella produzione di film e nelle altre iniziative della campagna di "cineficazione". *Turksib* fu la più grande impresa della Vostok-kino e segnò anche l'apogeo nella carriera del regista, Viktor Turin. Prima di *Turksib*, Turin aveva diretto un documentario e due film di finzione. Il primo di questi due, *Provokator* (1928) è stato presentato alle Giornate dell'anno scorso insieme con *Moi syn* (Mio figlio; 1928) di Yevgenii Chervikov, di cui Turin era stato sceneggiatore. Il suo secondo lavoro di finzione, che in ucraino s'intitola *Borotba veletniv* e in russo *Borba gigantov* (Lotta di giganti; 1926) è stato incluso nella sezione sul cinema ucraino delle Giornate di quest'anno. Dal 1912 al 1922, Turin aveva vissuto negli Stati Uniti, trovando anche lavoro a Hollywood – secondo Jay Leyda, presso i Vitagraph Studios (dove avrebbe studiato i principi della chiarezza narrativa poi applicati in *Turksib*). La carriera post-*Turksib* di Turin non fu affatto brillante: diresse un unico lungometraggio, lavorando negli ultimi anni della sua vita – dal 1943 al 1945 – come consulente per l'agenzia sovietica di esportazione e importazione di film, che probabilmente si servì della sua esperienza americana per i contatti con gli Usa nel periodo di guerra.

In termini tecnici, *Turksib* apparteneva al genere del *kulturfilm* attivamente coltivato in Unione Sovietica come sintesi di propaganda e didattica. Ma, soprattutto, il film ampliò la forma documentaria emozionale sviluppata in primis da Dziga Vertov come testimonianza cinematografica del nuovo ottimismo sociale ed equivalente poetico delle dialettiche marxiane. Gli studiosi francesi Maurice Bardèche e Robert Brasillach si avvicinarono all'essenza di *Turksib* definendolo "un poema sull'acqua, la sofferenza e la gioia": immagini di processi economici, di luoghi selvaggi e di modi di vita ancestrali si fondono in un peana alla erculea trasformazione della società e della natura intonato da un collettivo di individui convertito alle idee della rivoluzione socialista.

La sceneggiatura di *Turksib*, scritta da tre individui molto diversi ma, come emerge chiaramente, genuinamente ispirati – tra cui Viktor Shklovsky, un sostenitore della sceneggiatura idiosincratca ma pienamente rispondente alle sue funzioni – mirava a fondere le didascalie e le immagini documentarie in un insieme narrativo con il potenziale dinamico comunemente associato alla finzione.

Oggi, la definizione di "anti-aggraziato" usata da Jay Leyda per l'immaginario di *Turksib* appare un po' esagerata: Boris Frantsisson, un ex ingegnere ferroviario responsabile della fotografia del film per la sezione settentrionale della ferrovia e Yevgeni Slavinskii, un esperto cameraman russo responsabile per la sezione meridionale (e, nel lontano 1916, della innovativa fotografia di *Pikovaja dama* [La dama di picche] di Protazanov) fornirono entrambi delle immagini di tale nitore ed equilibrio formale da rendere lo stile e il messaggio del film universalmente comprensibili.

Si possono tuttavia ravvisare in *Turksib* "pezzi assai malamente articolati" (ad esempio la scena ricostruita in studio dell'incontro tra i Kazaki e i

costruttori della ferrovia), come fece notare John Grierson, uno dei più grandi estimatori del film. Oppure, come fanno alcuni critici, discernere elementi propri del Western nelle analogie con la costruzione della Transcontinental Railroad, evento capitale nella fase conclusiva della frontiera americana, o nelle immagini dei cavalieri nomadi che sfidano nella corsa una locomotiva a vapore – elementi probabilmente assimilati da Turin durante il suo soggiorno negli Stati Uniti o da lui visti in seguito nei film americani proiettati sugli schermi sovietici.

Nondimeno, sia considerandolo come un eclettico lavoro collettivo o come uno di quei misteri artistici che preservano il nome di autori altrimenti relegati in posizioni storiche ausiliarie, *Turksib* rimane senza alcun dubbio uno dei più avvincenti documentari del cinema sovietico, una cinematografia che seppe dare un contributo speciale allo sviluppo del genere documentario. – SERGEI KAPTEREV

Turksib was released on 15 October 1929, as the most ambitious among the several Soviet documentaries which at the turn of the 1930s narrated the story of the construction of the 1445-kilometre Turkestan-Siberia Railroad (Turksib), one of the biggest projects of the USSR's First Five-Year Plan. By connecting Central Asia – via today's Kazakhstan – with the more advanced South Siberia, the new railroad aimed to boost the Soviet economy and help eliminate ethnic backwardness in less-developed parts of the country.

As Kazakhstan was, until 1936, part of the Russian Federation, the USSR's largest republic, the project of covering Turksib's construction was assigned to Vostok-kino (literally, "East-Cinema"), an organization established in 1928 with the purpose of assisting the Russian Federation's ethnic administrative units in film production and other aspects of the "cinefication" campaign. Turksib became Vostok-kino's greatest achievement, as well as the highpoint in the career of the film's director, Viktor Turin.

*Before Turksib, Turin had directed a documentary and two fiction films. One of the latter, *Provokator* (Agent Provocateur, 1928) was shown at the 2012 Giornate, alongside Yevgenii Chervikov's *Moi syn* (My Son, 1928), for which Turin wrote the screenplay. His other effort in film fiction, *The Struggle of Giants* (Ukrainian title *Borotba Veletniv*, Russian/Soviet title *Borba Gigantov*, 1926), has been included in this year's Ukrainian program. Earlier, from 1912 to 1922, Turin had lived in the United States, eventually getting a job in Hollywood – according to Jay Leyda, at the Vitagraph Studios (where he could study principles of narrative clarity later employed in *Turksib*). Turin's post-*Turksib* career was hardly illustrious: he directed only one feature film,*

working at the end of his life – from 1943 to 1945 – as a consultant for the Soviet film export-and-import agency, which probably used his American experience for wartime contacts with the U.S.

Technically, Turksib belonged to the genre of kulturfilm actively cultivated in the Soviet Union as a synthesis of propaganda and education. More importantly, it expanded the form of emotional documentary most famously developed by Dziga Vertov as a cinematic record of the new social optimism and a poetic equivalent of Marxist dialectics. The French film historians Maurice Bardèche and Robert Brasillach came close to Turksib's essence when they called it "a poem about water and suffering and joy": images of economic processes, wild locations, and ancient lifeways amalgamate into a paean to the Herculean transformation of society and nature by a collective of individuals converted to the ideals of social revolution.

Turksib's screenplay, written by four very different but, it appears, genuinely inspired individuals – including Viktor Shklovsky, a proponent of idiosyncratic but efficient screenwriting – aimed to blend intertitles and documentary images into a narrative whole streamlined to a degree commonly associated with fiction.

*Today, Jay Leyda's characterization of Turksib's imagery as "anti-pretty" seems to be a bit of an overstatement: Boris Frantsisson, a former railroad engineer responsible for photography along the Northern section of the constructed railroad, and Yevgenii Slavinskii, a veteran Russian cameraman responsible for the Southern section (and, back in 1916, for the innovative cinematography of Protazanov's *The Queen of Spades*) both provided clear and balanced images which would make the film's style and message universally understandable.*

*One can possibly find in *Turksib* "patches of really bad articulation" (in the staged encounter between the Kazakhs and the railroad builders), noted by John Grierson, one of the film's biggest fans. Or, as some critics do, discern elements of the Western in similarities with the building of the Transcontinental Railroad, a major event in the closing of the American Frontier or in the image of nomadic riders competing with a steam engine – elements probably absorbed by Turin during his stay in the United States and subsequent viewings of American films on Soviet screens.*

*Still, whether we look at *Turksib* as an eclectic collective effort or as one of those artistic mysteries which preserve the names of authors otherwise relegated to auxiliary historical positions, it may be argued that this film remains one of the most compelling documentaries of Soviet cinema, a cinema which made a special contribution to the development of the documentary genre. – SERGEI KAPTEREV*

Cinema delle origini / *Early Cinema*

Joly-Normandin

“Cinématographe perfectionné...” Il sistema Joly-Normandin

“L'autentico Cinématographe perfezionato. Sistema Joly brevettato S.G.D.G. Diffidate dalle imitazioni senza valore, perché il prezzo vantaggioso è solo apparente. Si può accumulare una fortuna con un buon apparecchio. Così come ci si può rovinare con uno cattivo. Il CINEMATOGRAPHE Système Joly, è l'unico garantito, e non danneggia le pellicole. Il suo funzionamento è impeccabile, senza alcuna vibrazione o sfarfallio. Pronta consegna. Certificato dai clienti. Filmati originali. L'apparecchio consente di eseguire le riprese di film. Siamo a disposizione dei clienti per sviluppare le loro pellicole. Rivolgersi a M. Normandin, ingegnere-costruttore-elettricista. Rue Soufflot 9, Parigi. Tariffe speciali per i signori fieraioli”. (*L'Industriel forain*, n. 372, 20-26 settembre 1896)

Il “Cinématographe Joly-Normandin” (brevettato nel marzo 1896 da Henri Joly, e commercializzato da Ernest Normandin) offriva alcune caratteristiche speciali, commentate anche nelle contemporanee pubblicazioni di settore, tra cui una migliore qualità della proiezione grazie all'immagine più grande (5 perforazioni per fotogramma), che lo rendevano adatto per le proiezioni nelle grandi sale.

Queste caratteristiche parvero conquistare un cospicuo numero di esercenti in Francia, e anche all'estero. A Parigi, il fotografo Eugène Pirou acquistò un apparecchio che poi avrebbe presentato come il “Cinématographe E. Pirou” o “Cinématographe Pirou-Normandin” e iniziò a proiettare film al Café de la Paix e alla Maison Doistreau già nell'ottobre 1896. Un programma del “Cinématographe Pirou” fu presentato anche a Ghent, in Belgio, nel novembre 1896, e nel Casino di Nizza (dalla fine di dicembre fino all'aprile 1897).

Nel 1896-97 il Cinématographe Joly-Normandin fu utilizzato sia in Europa che oltreoceano: in Belgio, Svizzera, Italia, Spagna, Germania, Olanda; a New York, presso l'Eden Musée, in Nuova Caledonia e in Australia. Presentato come “Animatographo” da João Anacleto Rodrigues a Madera e nelle Azzorre (dal maggio 1897), o anche come “Prof. Joly's Cinematographe” allo Star Theatre of Varieties di Dublino (gennaio-febbraio 1897) e all'Empire Theatre di Londra (dal giugno 1897). Il 23 novembre 1897 vi fu una proiezione speciale al castello di Windsor, in occasione del compleanno del principe Henry di Battenberg. In Sudafrica, il proprietario di un circo, Frank Fillis, organizzò una serie di proiezioni a Città del Capo (agli inizi del 1898). In Spagna, il collezionista Antonino Sagarminaga ospitò proiezioni private a partire dall'ottobre 1897.

Sfortunatamente per Henri Joly e Ernest Normandin, il loro cinématographe era quello in uso a Parigi il 4 maggio 1897, il giorno del terribile incendio che scoppiò nel Bazar de la Charité (dove morirono oltre 100 persone, in gran parte appartenenti alla nobiltà francese),

avendo l'operatore azionato in modo errato il sistema d'illuminazione ossigeno-etere. In seguito, anche se fu appurato che non era all'origine dell'incendio, l'apparecchio sembra aver avuto una vita difficile (ne venne perfino cambiato il nome).

La limitatezza del catalogo era pure oggetto di critiche. Le caratteristiche specifiche del cinématographe Joly-Normandin – le 5 perforazioni per fotogramma – obbligavano gli esercenti che ne acquistavano l'attrezzatura a comprare i nuovi film esclusivamente da questa ditta e non da altri produttori. Malgrado non sia sopravvissuto alcun catalogo dei film realizzati col sistema Joly-Normandin, si può presumere con un certo grado di sicurezza che (almeno) un centinaio di film sia stato realizzato (in gran parte da Pirou) con questo sistema, per lo più prima del disastro del Bazar de la Charité. In un annuncio pubblicitario, Normandin offriva alla sua clientela i servizi di laboratorio; le collezioni scoperte in Spagna, Portogallo e Svizzera includono film che furono girati da esercenti locali nei rispettivi paesi e che potrebbero essere stati mandati a Parigi. – CAMILLE BLOT-WELLENS

“Cinématographe perfectionné...” *The Joly-Normandin System*

“*The authentic Cinématographe perfectionné. System Joly patented S.G.D.G. Be suspicious of worthless imitations, because the good price is just an illusion. One can get rich with a good apparatus. One can be ruined with a bad one. The CINEMATOGRAPHE System Joly, is the only one with a warranty, and which doesn't damage the films. Its functioning is irreproachable, without any vibration or flickering. Ready for immediate delivery. Certified by customers. Original views. The apparatus allows shooting films. We are at customers' disposal to develop the films for them. Contact M. Normandin, engineer-manufacturer-electrician. 9 rue Soufflot Paris. Special fares for stallholders.*” (*L'Industriel forain*, no. 372, 20-26 September 1896)

The “Cinématographe Joly-Normandin” (patented in March 1896 by Henri Joly, and marketed by Ernest Normandin) offered some special characteristics, which were also commented upon in contemporary publications, like a better quality of projection thanks to a bigger image (5 perforations per image), thus being recommended for projections in big theatres.

These characteristics seem to have convinced a number of exhibitors in France, as well as abroad. In Paris, the photographer Eugène Pirou acquired a cinematograph which he would then present as the “Cinématographe E. Pirou” or “Cinématographe Pirou-Normandin”, and already from October 1896 he started screening films at the Café de la Paix and then at the Maison Doistreau in Paris. The “Cinématographe Pirou” would also be presented in Ghent, Belgium, in November 1896, and at the Casino in Nice (from late December 1896 until April 1897).

The Cinématographe Joly-Normandin was used inside and outside Europe in 1896 and 1897: in Belgium, Switzerland, Italy, Spain, Germany and the Netherlands, in New York at the Eden Musée, and in New Caledonia and Australia. Presented as the "Animatographo" by João Anacleto Rodrigues in Madeira and the Azores, or as "Prof. Jolly's Cinematographe" at the Star Theatre of Varieties in Dublin and the Empire Theatre in London. On 23 November 1897 there was a special screening at Windsor Castle, to celebrate Prince Henry of Battenberg's birthday. In South Africa, the circus owner Frank Fillis organized screenings in Cape Town (early 1898). In Spain the collector Antonino Sagarmínaga hosted private screenings from October 1897.

Unfortunately for Henri Joly and Ernest Normandin, their cinematograph was the one used the day when the terrible fire at the Bazar de la Charité occurred in Paris, on 4 May 1897 (when more than 100 people, mostly of the French nobility, died), the operator having improperly manipulated the oxygen-ether lighting system. Even if it was acknowledged that the cinematograph was not at the origin of the fire, it seems nevertheless to have made life difficult for their apparatus (its name was even changed).

The scarcity of the catalogue was something that was also commented upon by users. The special characteristics of the Joly-Normandin cinematograph – the 5 perforations per frame – meant that exhibitors using their apparatus needed to buy new films exclusively from the firm, and not from other producers. No catalogue of films made with the Joly-Normandin system seems to have survived, but we can with some certainty state that (at least) a hundred films were made with this system (an important part of them being produced by Pirou), and it seems that most of these were indeed shot before the Bazar de la Charité disaster. An ad published by Normandin offers lab services for its users, and it seems that the collections discovered in Spain, Portugal, and Switzerland include films which were shot by the local exhibitors in the respective country, which could have been sent to Paris. – CAMILLE BLOT-WELLENS

Ringraziamenti / Acknowledgements: Chema Prado, Catherine Gautier, Alfonso del Amo, Encarni Rus (Filmoteca Española, Madrid); Rui Machado, Tiago Baptista (Cinemateca Portuguesa, Lisboa); Roland Cosandey (École cantonale d'art de Lausanne); Caroline Fournier (Cinémathèque suisse, Lausanne); Bryony Dixon (BFI National Archive, London); Jean-Baptiste Garnero, Éric Le Roy, Fereidoun Mahboudi (Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy); Emilie Cauquy, Céline Ruivo (Cinémathèque française, Paris); Jon Wengström (Svenska Filminstitutet, Stockholm); Eric Lange, Serge Bromberg (Lobster Films, Paris).

Il programma / The Programme

I film sono raggruppati per archivio/collezione/paese (Portogallo e Spagna, Svizzera, Inghilterra, Francia e Svezia). Tutti i film presentati sono di produzione francese, tranne alcuni titoli prodotti dalla

British Cinematographe Company. Alcuni film sono stati girati da esercenti stranieri. Certi titoli sono conservati in più collezioni, ma ci è sembrato importante presentare le collezioni nella loro integrità. I metraggi non comprendono le didascalie e si riferiscono alle copie di proiezione restaurate a 35mm con il sistema standard a 4 perforazioni. Salvo diversa indicazione, i film sono in bianco e nero. La durata totale programma è di 82 minuti.

The films are grouped by archive/collection/country (Portugal and Spain, Switzerland, Great Britain, France, and Sweden). All the films being screened were produced in France, except some titles produced by the British Cinematographe Company. Some films made by exhibitors were shot abroad. Some titles are preserved in different collections, but it seemed important to screen the collections in their integrity. The footages represent the length of the element without titles and for the restored 35mm viewing prints realized with today's standard 4-perforation gauge. All films are in black and white unless otherwise noted. The total programme runs 82 minutes.

I. Coleção João Anacleto Rodrigues (Cinemateca Portuguesa), Colección Antonino Sagarmínaga (Filmoteca Española)

La collezione Rodrigues fu depositata presso la Cinemateca Portuguesa nel 2005 dal Photographia Museu "Vincentes" (Funchal), la cui direttrice, Helena Araújo, è la bisnipote di João Anacleto Rodrigues, un uomo d'affari e fotografo dilettante che si era stabilito a Funchal nella regione di Madera. Nel marzo 1897, Rodrigues acquistò un apparecchio Joly-Normandin completo di accessori e accompagnato da svariati film. Nel maggio dello stesso anno iniziò a organizzare proiezioni, viaggiando con le sue attrezzature per tutto l'arcipelago (Azzorre comprese) fino al dicembre 1897, quando tenne l'ultima proiezione. La collezione Rodrigues include 42 film, un cinématographe Joly-Normandin e i relativi accessori.

Antonino Sagarmínaga era un industriale basco affascinato dagli strumenti ottici. Nel 1883 comprò una lanterna magica organizzandone le proiezioni presso la società culturale El Sitio di Bilbao. Nell'ottobre 1897 acquistò un apparecchio Joly-Normandin e alcuni film. In seguito, avendo trovato difficoltà nel reperire nuovi titoli compatibili con il particolare sistema a 5 perforazioni, decise di passare a un sistema più universale. Fino al 1907, avrebbe acquistato più di 100 film, 24 dei quali realizzati col cinématographe Joly. Nel 1996 la Filmoteca Española acquistò dalla famiglia Sagarmínaga la sua collezione. Questa includeva due lanterne magiche con oltre 400 vetri, due proiettori 35mm, vari accessori e più di 100 film.

Nel 2005 la Cinemateca Portuguesa avviò con la Filmoteca Española lo studio e il restauro delle due collezioni. Alcuni titoli erano presenti in entrambe le collezioni, che nondimeno presentavano un totale di 53 titoli realizzati con il cinématographe Joly-Normandin, il corpus più importante finora conosciuto dei film realizzati con questo sistema.

I titoli assegnati ai film durante il restauro delle collezioni Rodrigues e Sagarmínaga provengono dai titoli (o dalle loro varianti) che sono apparsi su varie pubblicazioni contemporanee, tra cui quelli

compilati da Jacques e Chantal Rittaud-Hutinet nel *Dictionnaire des cinématographes en France (1896-1897)* (Parigi, 2000). Un'altra importante fonte d'informazione sono stati i paper prints depositati l'11 febbraio 1897 da Eugène Pirou presso la Bibliothèque Nationale di Parigi.

Rodrigues e Sagarminaga avevano dato dei titoli portoghesi e spagnoli ai loro film (Rodrigues realizzò di persona anche i titoli di testa delle sue copie), che hanno facilitato l'identificazione dei film sopravvissuti. Le particolari caratteristiche fisiche delle copie nitrato originali, come anche il sistema usato dagli esercenti (sotto nomi diversi), hanno ulteriormente aiutato il lavoro d'identificazione.

La scelta dei titoli per la copia di proiezione realizzata dopo il restauro si è basata sui titoli che erano apparsi per primi sulle fonti di stampa o sulla loro accezione più ricorrente (per i film di Pirou, abbiamo usato i titoli indicati nei paper prints), includendo però anche i titoli dati da Rodrigues e Sagarminaga.

Per quanto riguarda il restauro dei film presenti in entrambe le collezioni, è stato usato il materiale migliore. Le particolari caratteristiche dei film (le 5 perforazioni), e le mediocri condizioni fisiche di alcuni di essi, hanno richiesto un trattamento speciale. I film sono stati restaurati digitalmente nei laboratori della Filmoteca Española, dove è stato creato un nuovo duplicato negativo. Il lavoro di restauro ha richiesto oltre tre anni, ed è stato completato nel 2010.

Oggi sappiamo come Rodrigues programmava una parte dei suoi film, non sappiamo però se anche Sagarminaga fosse solito compilare dei programmi speciali per le sue proiezioni (cosa che peraltro aveva fatto con la sua collezione di film nel formato Edison). Per questo motivo, abbiamo deciso di presentare i film in ordine cronologico, basandoci sulla loro verosimile data di realizzazione, essendoci sembrato il metodo più neutrale. — CAMILLE BLOT-WELLENS, TIAGO BAPTISTA

The collection housed at the Cinemateca Portuguesa was deposited there in 2005 by the Photographia Museu "Vincentes" (Funchal), whose director, Helena Araújo, is the great-granddaughter of João Anacleto Rodrigues, a businessman and amateur photographer, who settled in Funchal on Madeira. In March 1897, Rodrigues bought a Joly-Normandin apparatus together with accessories and several films. In May of the same year he began organizing screenings, and would later travel with his equipment throughout the archipelago (including the Azores) until December 1897, when he organized his last screenings. The Rodrigues collection includes 42 films, and a Joly-Normandin cinematograph and its accessories.

Antonino Sagarminaga was a Basque industrialist fascinated by optical devices, who bought a magic lantern in 1883 to organize screenings at the cultural society El Sitio in Bilbao. In October 1897 he acquired a Joly-Normandin apparatus and some films. He soon encountered problems in finding new films compatible with the peculiar 5-perforation system, and decided to change to a more universal system. Until 1907, he would acquire more than a hundred

films, of which 24 were produced with the Joly cinematograph. In 1996 the Filmoteca Española acquired his collection from the Sagarminaga family. It included two magic lanterns with more than 400 plates, two 35mm projectors, accessories, and more than a hundred films.

In 2005 the Cinemateca Portuguesa approached the Filmoteca Española for the joint study and restoration of both collections. Some films existed in both collections, but altogether there were 53 different titles made with the Joly-Normandin cinematograph, comprising the most significant body of films made with this system that is known to exist.

When identifying and restoring the films in the Rodrigues and Sagarminaga collections, the titles given to the films come from the titles and their variations published in contemporary press sources, including those compiled by Jacques and Chantal Rittaud-Hutinet in the Dictionnaire des cinématographes en France (1896-1897) (Paris, 2000). Another important source of information were the paper prints deposited by Eugène Pirou on 11 February 1897 at the Bibliothèque nationale in Paris. The exhibitors Rodrigues and Sagarminaga had given Portuguese and Spanish titles to the films (Rodrigues even composed his own main titles for his the prints), which facilitated the identification of the surviving films. The physical characteristics of the original nitrate prints, as well as the system used by the exhibitors (under different names), also helped the work of identification.

For the projection copy that was made after the restoration, the titles chosen were those which first appeared in the press or in their more recurrent formulation (for the Pirou films, we used the titles as they were indicated on the paper prints), but we have also included the titles given by Rodrigues and Sagarminaga.

Regarding the restoration, in the case of titles present in both collections, the best material was used. The special characteristics of the films (the 5 perforations), and the poor physical condition of some of them, required a special treatment. The films were digitally restored at the laboratory of the Filmoteca Española and a new duplicate negative was made. The restoration work took more than three years, and was completed in 2010.

We do know how Rodrigues programmed some of the films, but we don't know if Sagarminaga also compiled special screening programmes (as he did with the Edison-format films in his collection). For this reason, we have decided to present the films in chronological order following their possible date of production, which seemed the most neutral method. — CAMILLE BLOT-WELLENS, TIAGO BAPTISTA

Prog.: 56' (16 fps)

I titoli dei film di incerta identificazione sono racchiusi entro parentesi quadre. Nel caso di film non identificati o per i quali non sono disponibili fonti primarie, i titoli attribuiti sono preceduti da un asterisco. / Film titles with uncertain identification are in boldface roman within square brackets. Attributed titles, unidentified or without references from contemporary primary sources, are preceded by an asterisk.

1. **JARDIN D'ACCLIMATATION** (1896), *regia/dir*: Henri Joly ?; *riprese/filmed*: estate/summer 1896; 35mm, 19.3 m. (Sagarminaga: Jardin d'acclimatation / Rodrigues: Caravana do jardim de aclimataçao em Paris)
2. **L'ARROSEUR ARROSÉ** (1896), *regia/dir*: Henri Joly ?; *riprese/filmed*: estate/summer 1896; 35mm, 18.7 m. (Rodrigues: O jardineiro; Sagarminaga: El jardinero / El regador regado)
3. **SORTIE DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME-DES-VICTOIRES** (1896), *regia/dir*: Henri Joly ?; *riprese/filmed*: estate/summer 1896; 35mm, 18.9 m. (Rodrigues: Sahida da igreja de Notre-Dame des Victoires / Sagarminaga: Salida de la iglesia)
4. **LEÇON DE BICYCLETTE** (1896), *regia/dir*: Henri Joly ?; *riprese/filmed*: estate/summer 1896; 35mm, 16.2 m. (Rodrigues: Primera lição de velocipede)
5. **ENFANTS AU BOIS** (1896), *regia/dir*: Henri Joly ?; *riprese/filmed*: estate/summer 1896; 35mm, 15.4 m. (Rodrigues: Creanças no Bosque de Vincennes; Sgarminaga: La familia / Los niños)
6. **AVENUE DE L'OPÉRA** (1896), *regia/dir*: Henri Joly ?; *riprese/filmed*: estate/summer 1896; 35mm, 15.3 m. (Sagarminaga: Avenida de la Ópera)
7. **DANSE SERPENTINE** (1896), *riprese/filmed*: estate/summer 1896; 35mm, 30.8 m., col. (colorato a mano/hand-coloured) (Rodrigues: Dança serpentina)
8. ***CLOWN** (1896?), *riprese/filmed*: estate/summer 1896?; 35mm, 19.5 m. (Rodrigues: Clown)
9. **[*CLOWN]** (1896?), *riprese/filmed*: estate/summer 1896?; 35mm, 18.6 m. (Rodrigues: O palhaço)
10. **LES PLONGEURS SOUDANAIS** (1896), *prod*: Eugène Pirou; *riprese/filmed*: estate/summer 1896; 35mm, 18.1 m. (Rodrigues: Mergulhadores negros / Sagarminaga: Soudaneses)
11. **DISPUTE DU COCHER ET DE SON CLIENT** (1896), *prod*: Ernest Normandin ?; *riprese/filmed*: estate/summer 1896; 35mm, 14.5 m. (Rodrigues: Altercação entre o cocheiro e o cliente / Sagarminaga: El cochero)
12. **PLACE DE L'OPÉRA** (1896), *regia/dir*: Ernest Normandin ?; *riprese/filmed*: estate/summer 1896; 35mm, 18.8 m. (Rodrigues: Praça do Theatro da Ópera em Paris)
13. **LA MER À DIEPPE** (1896), *regia/dir*: Ernest Normandin ?; *riprese/filmed*: estate/summer 1896; 35mm, 19.9 m. (Rodrigues: O mar em Dieppe)
14. **ASSAUT DE BOXE ENTRE DEUX CHAMPIONS DE JOINVILLE** (1896), *regia/dir*: Henri Joly ?; *riprese/filmed*: estate/summer 1896; 35mm, 15.3 m. (Rodrigues: Assalto ao boxe)
15. **DÉFILÉ D'UN RÉGIMENT (MUSIQUE EN TÊTE)** (1896), *riprese/filmed*: estate/summer 1896; 35mm, 12.2 m. (Sagarminaga: El Regimiento)
16. **[ARRIVÉE D'UN TRAIN]** (1896?), *riprese/filmed*: estate/summer 1896?; 35mm, 19.2 m. (Sagarminaga: El tren / Rodrigues: Chegada d'um comboio á gare d'Asnières)
17. **PLACE DE LA RÉPUBLIQUE** (1896), *riprese/filmed*: estate/summer 1896; 35mm, 19 m. (Sagarminaga: Plaza de la República)
18. **[LE POCHARD ENTÊTÉ]** (1896?), *riprese/filmed*: estate/summer 1896?; 35mm, 19.7 m. (Rodrigues: O bebedo – I)
19. **LE TSAR AU PANTHÉON** (1896), *riprese/filmed*: 10.1896; 35mm, 24.7 m. (Rodrigues: O Tsar e a Tsarina sahindo do Pantheon / Sagarminaga: El Czar en el Panteón)
20. **DÉPART DES SOUVERAINS RUSSES POUR VERSAILLES** (1896), *prod*: Eugène Pirou; *riprese/filmed*: 10.1896; 35mm, 11.3 m. (Sagarminaga: El Czar en la embajada)
21. **ARRESTATION D'UN IVROGNE** (1896), *prod*: Eugène Pirou; *riprese/filmed*: estate-autunno/summer-autumn 1896; 35mm, 9.5 m. (Rodrigues: O bebedo –II)
22. **LE BALLET DES PETITS INCROYABLES** (1896), *prod*: Eugène Pirou; *riprese/filmed*: estate/autunno/summer/autumn 1896; 35mm, 19.4 m. (Rodrigues: Quadrilha dos incroyables)
23. **LES CHARGEURS DE DÉCOMBRES** (1896), *prod*: Eugène Pirou; *riprese/filmed*: estate-autunno/summer-autumn 1896; 35mm, 19.4 m. (Rodrigues: Trabalhos d'uma demolição / Sagarminaga: El carro)
24. **LES FORGERONS** (1896), *prod*: Eugène Pirou; *riprese/filmed*: estate-autunno/summer-autumn 1896; 35mm, 17.5 m. (Rodrigues: Oficina de ferreiros)
25. **AVENUE DU BOIS DE BOULOGNE** (1896), *riprese/filmed*: estate/autunno/summer/autumn 1896; 35mm, 36.3 m. (Rodrigues: Avenida do Bosque de Bologne e Arco do Triumpho)
26. **LE CONSOMMATEUR MALADROIT** (1896), *prod*: Eugène Pirou; *riprese/filmed*: autunno/autumn 1896; 35mm, 15.2 m. (Rodrigues: Desavença n'um restaurante)
27. **CHARGE OBLIQUE** (1896), *prod*: Eugène Pirou; *riprese/filmed*: autunno/autumn 1896; 35mm, 15.9 m. (Rodrigues: Carga de Dragões)
28. **[LES TROIS FARCEURS]** (1896?), *prod*: Ernest Normandin ?; *riprese/filmed*: autunno/autumn 1896?; 35mm, 12.2 m. (Rodrigues: Partida a um vendedor de castanhas)
29. **[SCÈNE D'IVROGNE]** (1896?), *riprese/filmed*: autunno/autumn 1896?; 35mm, 16.3 m. (Rodrigues: A prisão d'um ebrio)
30. **[SCÈNES DE LA VIE PARISIENNE]** (1896?), *riprese/filmed*: autunno/inverno/autumn/winter 1896?; 35mm, 19.1 m. (Rodrigues: Bon Marché em Paris)
31. **[*CORRIDA]** (1896?), *riprese/filmed*: autunno-inverno/autumn-winter 1896?; 35mm, 15.4 m. (Sagarminaga: Corrida)
32. **LE PRESTIDIGITATEUR** (1896), *prod*: Eugène Pirou; *riprese/filmed*: autunno-inverno/autumn-winter 1896; 35mm, 12.8 m. (Rodrigues: O prestidigitador)
33. **FARCE DE CHAMBRÉE À LA CASERNE** (1896), *prod*: Eugène Pirou; *riprese/filmed*: c.12.1896; 35mm, 19.7 m. (Rodrigues: Farça de soldados na caserna)
34. **DANSE ESPAGNOLE** (1896/1897), *prod*: Eugène Pirou; *riprese/filmed*: inverno/winter 1896/1897?; 35mm, 17.1 m. (Rodrigues: Dança Espanhola)

35. **LE DÉJEUNER DE PIERROT** (1896/1897), *prod*: Eugène Pirou; *riprese/filmed*: inverno/winter 1896/1897?; 35mm, 14.5 m. (Sagarminaga: Pierrot)
36. **[ARRIVÉE D'UN TRAIN]** (1896/1897), *riprese/filmed*: inverno/winter 1896/1897; 35mm, 19.8 m. (Rodrigues: Chegada d'um comboio á gare de Bel-Air)
37. **PARTIE DE CARTES ENTRE DEUX MOINES** (1896/1897), *riprese/filmed*: inverno/winter 1896/1897?; 35mm, 17 m. (Rodrigues: Uma partida d'ecarté)
38. **AUTOMOBILES ET CYCLES (PORTE MAILLOT)** (1896/1897), *riprese/filmed*: inverno/winter 1896/1897; 35mm, 17.5 m. (Rodrigues: Corrida de velocipedes e carros eléctricos no Bosque de Bologne / Sagarminaga: Senza titolo/No title)
39. **THE 13th HUSSARS ON THE MARCH THROUGH DUBLIN STREETS** (1897), *prod*: Prof. Joly's Cinematographe; *riprese/filmed*: c.2.1897; 35mm, 20.2 m. (Rodrigues: Hussards inglezes, desfilando)
40. **PLACE DU GOUVERNEMENT (ALGER)** (1897), *regia/dir*: André Milhès ?; *riprese/filmed*: inverno-primavera/winter-spring 1897; 35mm, 17.1 m. (Rodrigues: Uma praça em Alger)
41. **LA BATAILLE DE FLEURS À NICE** (1897), *prod*: Eugène Pirou; *riprese/filmed*: 2-3.1897; 35mm, 16.4 m. (Sagarminaga: Batalla de flores)
42. **UN BAIN SUR LA PLAGE (NICE)** (1897), *prod*: Eugène Pirou; *riprese/filmed*: c.3.1897; 35mm, 18.8 m. (Sagarminaga: La playa)
43. **LA MI-CARÊME À PARIS** (1897), *riprese/filmed*: 3.1897; 35mm, 20.4 m. (Rodrigues: Cortejo carnavalesco em Paris / Sagarminaga: Jubileo)
44. **DÉBARQUEMENT D'UN BATEAU À VAPEUR** (1897), *riprese/filmed*: primavera/spring 1897; 35mm, 17.2 m. (Rodrigues: Descarregamento no Porto do Bordeaux)
45. **[FAMILLE STÉPHANOISE AU BOIS-NOIR]** (1897), *riprese/filmed*: primavera/spring 1897; 35mm, 2.8 m. (Senza titolo Rodrigues/No Rodrigues title)
46. **INTÉRIEUR DE FERME DANS LA CHARENTE** (1897), *regia/dir*: Ernest Normandin; *riprese/filmed*: primavera/spring 1897?; 35mm, 3 m. (Sagarminaga: El Corral)
47. **SCÈNE DE LA PASSION** (1897?), *regia/dir*: Albert Kirchner [Léar?]; *riprese/filmed*: 1897?; 35mm, 14.3 m. (Sagarminaga: La Pasión)
48. **[PAYS ET PAYSE OU LA SURPRISE DU SOLDAT]** (1897?), *riprese/filmed*: primavera/spring 1897?; 35mm, 17.3 m. (Rodrigues: Um militar surprehendido (escena comica))
49. **[*PALL MALL (THE DIAMOND JUBILEE PROCESSION)]** (1897), *prod*: British Cinematographe Company, Ltd., *riprese/filmed*: 22.6.1897; 35mm, 25 m. (Rodrigues: Festejo da Rainha Victoria)
50. **[*EXPOSIÇÃO DE QUADROS]** [Exhibition of Paintings] (1897), 35mm, 12.9 m. (Rodrigues: Exposicao de quadros)
51. **[*VIAJEROS]** [Travellers] (1896-1899), 35mm, 15.8 m. (Sagarminaga: Viajeros)

52. **[*DESFILE DE CABALLERÍA Y ARTILLERÍA]** [Parade of Cavalry and Artillery] (1896-1899), 35mm, 15.4 m. (Sagarminaga: Desfile de caballería y artillería)
53. **[*DESFILE DE HÚSARES DE CABALLERÍA]** [Parade of Cavalry Hussars] (1896-1899), 35mm, 12.3 m. (Sagarminaga: Desfile de húsares de caballería)

II. Fonds Joly-Normandin (Musée suisse de l'appareil photographique, Cinémathèque Suisse)

I 15 film Joly-Normandin depositati presso la Cinémathèque Suisse di Losanna sono tornati alla luce nel 1994, nel corso di un inventario fatto dal Musée suisse de l'appareil photographique di Vevey. Le origini del deposito sono sconosciute, ma molto probabilmente questi film erano inclusi in uno dei primi programmi di proiezioni itineranti che ebbero luogo nella Svizzera francese nel settembre/ottobre 1896. All'epoca della loro riscoperta, erano noti e catalogati negli archivi pochissimi film con questo raro sistema a 5 perforazioni; fino ad allora, ciò che si conosceva di questo sistema riguardava per lo più l'apparecchio, non i film. Un valore aggiunto per l'eredità svizzera è costituito dal fatto che due di questi film furono realizzati proprio a Losanna; e insieme con i film di Casimir Sivan e dei Lumière, fanno parte dei circa 20 film girati in Svizzera nel 1896 che sono stati preservati.

I film Joly-Normandin della collezione svizzera furono proiettati per la prima volta nel 1997, con titoli assegnati e divisi in tre capitoli, in una copia che oggi è da considerarsi un'interpretazione. L'accesso a questi rarissimi materiali era parte di un progetto complessivo formulato all'epoca della sua riscoperta e subito finanziato per preservare, duplicare, diffondere e favorire lo studio della collezione stessa (si veda *Cinéma 1900. Trente films dans une boîte à chaussures*, Losanna, Payot, 1996).

Dalla fine degli anni '90, la riscoperta e lo studio delle collezioni Sagarminaga e Rodrigues hanno significativamente modificato la visione d'insieme e il contesto della collezione svizzera. Gli archivisti e gli studiosi odierni possono disporre anche di nuovi strumenti. Questi sviluppi, che includono la monografia di Irela Núñez del Pozo *Henri-Joseph Joly: quando lo schermo era quadrato. I film a 5 perforazioni della collezione di Antonino Sagarminaga 1896-1898* (Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Roma, 2012, *Immagine*, numero speciale 2010), hanno reso necessario aggiornare la pubblicazione del 1996 sul sito web della Cinémathèque Suisse (si veda *Cinéma 1900* in "Documents de cinéma", www.cinematheque.ch).

I 15 titoli preservati in Svizzera sono oggi considerati parte integrante di un corpus più ampio di film, film che hanno tutti la peculiarità di sopravvivere in copie provenienti da collezioni e paesi periferici rispetto al centro in cui si produceva la maggior parte dei film. – ROLAND COSANDEY

The 15 Joly-Normandin films deposited with the Cinémathèque suisse resurfaced in 1994, at the time of an inventory made by the Musée suisse de l'appareil photographique in Vevey. The origins of the deposit are unknown, but without doubt these films were included

in one of the first touring screening programmes that took place in French-speaking Switzerland in September and October of 1896. When these films were rediscovered, very few films of this rare 5-sprocket system were known and catalogued in archives; up until then, most of the knowledge about this system was related to the actual apparatus itself, not to the films. An added value for the Swiss heritage was the fact that two of the films were actually shot in Lausanne; together with the Casimir Sivan and Lumière films, they form part of the around 20 films shot in Switzerland in 1896 that are preserved.

The Swiss Joly-Normandin collection was screened for the first time in 1997, with assigned titles and in three chapters, in a print which must be considered an interpretation. The access to this collection of very rare material was part of a global project formulated at the time of its discovery, which meant that resources were immediately provided to preserve, duplicate, circulate, and study the collection. (See Cinéma 1900. Trente films dans une boîte à chaussures, Lausanne: Payot, 1996.)

Since the end of the 1990s, the discovery and study of the Sagarminaga and Rodrigues collections have significantly modified the Swiss collection's overview and context. Archivists and scholars now also have new tools at their disposal. These developments, which include Irela Núñez del Pozo's monograph, Henri-Joseph Joly: quando lo schermo era quadrato. I film a cinque perforazioni della collezione di Antonino Sagarminaga 1896-1898 (Rome: Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, 2012, Immagine Numero Speciale 2010), made it necessary to update the 1996 publication on the website of the Cinémathèque suisse (see Cinéma 1900 in "Documents de cinéma", <http://www.cinematheque.ch>).

The 15 films preserved in Switzerland are now seen as part of a larger body of films, all of which share in common the special characteristic of surviving in prints from collections and countries peripheral to the centre where the majority of the films were produced. – ROLAND COSANDEY

Prog.: 14' (16 fps)

1. [ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE, PARIS], 35mm, 16.7 m.
2. [DÉBARQUEMENT DU MAJOR-DAVEL, OUCHY, LAUSANNE], 35mm, 15.2 m.
3. [AU JARDIN D'ACCLIMATATION, PARIS I], 35mm, 8.7 m.
4. [AU JARDIN D'ACCLIMATATION, PARIS II], 35mm, 8.5 m.
5. [PRESTIDIGITATION DE SALON], 35mm, 15.8 m.
6. [BOXE FRANÇAISE], 35mm, 17.8 m.
7. [REPAS À LA CASERNE], 35mm, 10 m.
8. [REPAS À LA CASERNE], 35mm, 3.6 m.
9. [LE BATAILLON 8 À LA CASERNE DE LA PONTAISE, LAUSANNE], 35mm, 18.1 m.
10. [DÉFILÉ MILITAIRE, PARIS (?)], 35mm, 15.7 m.

11. [CORTÈGE DU TSAR NICOLAS II À PARIS], 35mm, 3.2 m.
12. [NICOLAS II ET LA TSARINE QUITTANT LE PANTHÉON], 35mm, 19.5 m.
13. [LE LIVREUR, LE COURSIER ET LE PETIT RAMONEUR], 35mm, 13.5 m.
14. [LE COCHER ET LE MAUVAIS PAYEUR], 35mm, 14 m.
15. [L'HOMME IVRE ET LE BISTROT], 35mm, 16.2 m.

III. British Cinématographe Company (BFI National Archive, London)

QUEEN VICTORIA'S DIAMOND JUBILEE (British Cinématographe Company, Ltd., 1897)

Riprese/filmed: 22.6.1897; 35mm, 90 m., 5' (16 fps).

L'apparecchio Joly-Normandin venne affittato in Inghilterra dalla British Cinématographe Company, che realizzò cinque film: *Queen Victoria's Diamond Jubilee*, *The Spithead Review*, *Hussars Passing through Dublin*, *A Scene in Parliament Street* e *Scene Taken from a Moving Train Near Clapham Junction*.

Il BFI National Archive risulta avere due serie (una coi fotogrammi tagliati) di diversa origine delle riprese, lunghe complessivamente 121 piedi, della processione del Giubileo filmata all'angolo tra Piccadilly e St. James Street. Il corteo per i sessant'anni di regno della Regina Vittoria, il 22 giugno 1897, fu filmata da molte società, ma la location è identificabile grazie alla stampa, che citava la postazione del British Cinématographe, e alla colonna corinzia che sorgeva alla fine di St. James's Street. Davanti alla cinepresa sfilano la cavalleria indiana, le guardie a cavallo, altre truppe equestri e un affusto di cannone.

Poi è la volta di una serie di carrozze scoperte con i dignitari coloniali, seguite da una banda musicale a cavallo, principi indiani e, da solo, Sir Pertab Singh, aide-de-camp del principe di Galles.

BRYONY DIXON

The Joly-Normandin apparatus was offered for hire in Great Britain by the British Cinématographe Company, which shot five films – Queen Victoria's Diamond Jubilee, The Spithead Review, Hussars Passing Through Dublin, A Scene in Parliament Street, and Scene Taken from a Moving Train Near Clapham Junction.

The BFI National Archive appears to hold two separate sources (one cropped, one not) for the set of shots, totalling 121 feet, of the Jubilee procession filmed at the corner of Piccadilly and St James's. Queen Victoria's Diamond Jubilee procession, on 22 June 1897, was filmed by many companies, but the location is identifiable through the known position of British Cinématographe from press reports and the Corinthian column which stood at the end of St. James's Street. Passing the camera were Indian cavalry, Horse Guards and other mounted troops, and a gun carriage. Then came several open carriages holding colonial dignitaries, followed by a mounted band, Indian princes on horseback, and, on his own, the Prince of Wales' ADC, Sir Pertab Singh. – BRYONY DIXON

IV. Normandin (Archives françaises du film du CNC)

FILM DE FAMILLE NORMANDIN: À LA BASSE-COUR (1897)

Regia/dir: Ernest Normandin; *riprese/filmed:* 1897; 35mm, 30 m., 1'40" (16 fps), col. (colorato a mano/hand-coloured).

Film restaurato dagli Archives françaises du film (CNC), Bois d'Arcy, nell'ambito del piano del Ministero della Cultura francese per la salvaguardia del patrimonio cinematografico. / *Restored by the Archives françaises du film (CNC), Bois d'Arcy, under the auspices of the French Ministry of Culture's film preservation plan.*

Il film, noto anche come *Intérieur de ferme dans la Charente*, fu girato personalmente da Ernest Normandin nel cortile della sua fattoria di Les Champagnères. Vi appaiono la moglie e i figli, con accanto l'anziana madre e i servitori, tutti nei costumi tradizionali della Charente (secondo Bruno Sépulchre). La copia, restaurata dagli Archives françaises du film del CNC, è colorata a mano, e proviene dalla famiglia Normandin. / *This film, also known as Intérieur de ferme dans la Charente, was shot by Ernest Normandin himself, in the courtyard of his farm in Les Champagnères. His wife and children appear, as well as his mother and servants, all in traditional costume from the Charente (according to Bruno Sépulchre). The print, restored by the Archives françaises du film du CNC, is hand-coloured, and originates from the Normandin family.* – CAMILLE BLOT-WELLENS

V. Lobster Films, Paris

DÉFILÉ DE SAINT-CYRIENS, 35mm, 18 m., 1' (16 fps).

VI. Pirou (Cinémathèque française, Svenska Filminstitutet)

QUADRILLE D'AUTREFOIS (1896)

Prod: Eugène Pirou; *riprese/filmed:* estate-autunno/summer-autumn 1896; 35mm, c.5 m., 18" (16 fps); *fonte copia/print source:* Cinémathèque française, Paris.

Questo film, noto anche come *Menuet Louis XV*, venne prodotto da Eugène Pirou nell'estate o autunno 1896. Pirou realizzò una serie di film con danze campestri: *Quadrille d'autrefois*, *Quadrille de l'avenir*, *Quadrille des Titis*, *Quadrille des Gommeux*, *Quadrille des petits Incroyables...* / *This film, also known as Menuet Louis XV, was produced by Eugène Pirou during the summer or autumn of 1896. Pirou produced a series of films featuring country dances: Quadrille d'autrefois, Quadrille de l'avenir, Quadrille des Titis, Quadrille des Gommeux, Quadrille des petits Incroyables...* – CAMILLE BLOT-WELLENS

LE COUCHER DE LA MARIÉE (1896)

Regia/dir: Albert Kirchner [Léar]; *prod:* Eugène Pirou; *cast:* Louise Willy; *riprese/filmed:* 1896.

(1), 35mm, 42 m., 2'20" (16 fps); *fonte copia/print source:* Cinémathèque française, Paris.

(2) 35mm, 36 m., 2' (16 fps), col. (colorato a mano/hand-coloured); *fonte copia/print source:* Filmarkivet vid Svenska Filminstitutet, Stockholm.

Le Coucher de la mariée, prodotto da Eugène Pirou e realizzato con la collaborazione di Albert Kirchner (conosciuto anche come "Léar"), presenta una scena osé dalla famosa pantomima scritta da G. Pollonnais e O. de Lagoanère, che a Parigi era stata portata sulle scene dell'Olympia da Louise Willy e Marquetti.

Grazie ai paper prints depositati da Pirou presso la Bibliothèque Nationale di Parigi, ora sappiamo che Pirou era solito girare due versioni di alcuni film del suo catalogo, una con il sistema Joly-Normandin, e l'altra con il più usato formato Edison. La Cinémathèque française ha due copie nitrato in bianco e nero realizzate per l'apparecchio Joly-Normandin, mentre il Filmarkivet dello Svenska Filminstitutet ha una copia nitrato colorata a mano realizzata per il sistema Edison.

CAMILLE BLOT-WELLENS

Le Coucher de la mariée, produced by Eugène Pirou and made with the collaboration of Albert Kirchner (also known as "Léar"), presents a risqué scene from the famous pantomime written by G. Pollonnais and O. de Lagoanère, which was performed on stage by Louise Willy and Marquetti at the Olympia in Paris.

Thanks to the paper prints deposited by Pirou at the Bibliothèque nationale in Paris, we know that he used to make two versions of some films of his catalogue, one with the Joly-Normandin gauge, and the other in the more widely used Edison format. The Cinémathèque française holds two black-and-white nitrate prints made for the Joly-Normandin apparatus, while the Archival Film Collections of the Swedish Film Institute have a nitrate hand-coloured print made for the Edison system. – CAMILLE BLOT-WELLENS

★★★★★

The Corrick Collection - 7

"Questa sera, questa sera – Addio, addio – ai CORRICK e alle BELLE PELLICOLE DI LEONARD. L'ultimo spettacolo in assoluto! Non perdetevi questo ultimissimo spettacolo. Un grandioso doppio programma – Ogni titolo è nuovo!" (Pubblicità Corrick, 1907)

Dopo sette anni di Giornate con i film della collezione Corrick, la storia del professor Albert Corrick – lo spirito avventuroso che scoprì "nella propria famiglia dal talento musicale ereditario ... una piccola miniera d'oro", traendone una troupe itinerante di cantanti, campanari ed "esperti di cinema" – giunge infine a conclusione.

Come sappiamo, la famiglia Corrick – Albert, sua moglie Sarah, le sette figlie e l'unico figlio maschio (Leonard, il proiezionista di famiglia) – iniziò a girare la Nuova Zelanda verso la fine del XIX secolo e nel 1901 aggiunse al proprio repertorio la proiezione di film. Ritornati in Australia, loro patria adottiva, dopo la tournée internazionale del 1907-1909, i Corrick erano più richiesti che mai. Sera dopo sera, comparivano di fronte a platee di migliaia di persone a Sydney, Melbourne e Perth, raggiungendo a bordo della loro flottiglia di automobili Ford anche le cittadine australiane minori. Continuando



Première sortie d'une cycliste, Pathé 1907. (National Film and Sound Archive, Australia)

a esibirsi a un ritmo che ormai mantenevano da circa un decennio, in una settimana tenevano i loro spettacoli quasi ogni sera anche in quattro località differenti. Continuavano anche a collezionare film e a proiettarli: metà delle tre ore dei loro programmi erano infatti riservate al cinema. Un quarto circa dei film che sono oggi parte della Corrick Collection risale a questo periodo.

Fatalmente, tuttavia, negli ultimi anni le cose cominciarono a cambiare. I figli, che erano bambini o adolescenti quando avevano cominciato ad andare in tournée, ormai erano tra i venti e i trent'anni di età: nel 1912, Ethyl ("violinista e *comédienne*") sposò Harold Coulter, il manager del gruppo, e si ritirò a Fremantle, nei pressi di Perth; un anno dopo, la sorella Alice ("la famosa soprano drammatica") seguì il suo esempio stabilendosi a Launceston in Tasmania.

Ma l'avvenimento destinato a segnare nel modo più drammatico il futuro del gruppo fu la morte, avvenuta nel marzo del 1914, di Albert, la forza trainante della troupe. Si era ammalato nel settembre precedente, quando la famiglia era ad Adelaide. Mentre trascorreva la convalescenza presso Alice a Launceston, cinque dei suoi figli continuarono la tournée. Albert aveva formato artisti abili ed esperti: poche settimane dopo il funerale essi erano di nuovo in pista,

riprendendo la tournée dal punto in cui l'avevano interrotta. Abbiamo qualche testimonianza di brevi tournée in Australia e Nuova Zelanda e di singoli spettacoli di beneficenza dopo il 1914, ma l'entusiasmo che aveva animato la troupe mentre il professor Corrick era in vita non c'era più.

Quasi tutta la famiglia seguì Alice in Tasmania. A Launceston i Corrick fondarono una scuola di musica e accompagnarono le proiezioni dei film muti presso i cinema cittadini Majestic e Princess. Leonard, che lavorando come proiezionista di famiglia aveva scoperto in se stesso la vocazione per tutti gli aspetti della meccanica, aprì un'officina di riparazioni e una concessionaria per la vendita di automobili Studebaker e continuò a filmare gli avvenimenti locali, entrando infine in un'orchestra di Sydney. Fu lui a trasmettere al figlio John l'amore per i film che la famiglia Corrick aveva fatto vedere agli spettatori di tutto il mondo e fu poi John a mettere al sicuro quei film, affidandoli al National Film and Sound Archive australiano.

Con la loro affascinante e impareggiabile collezione di pellicole e cimeli cinematografici, i Corrick ci hanno permesso di conoscere un esempio di compagnia ambulante che ha pochi paragoni nel mondo del cinema delle origini. Questo materiale vasto e articolato, la cui provenienza è precisamente documentata e che è accompagnato da un ampio contesto informativo, offre agli spettatori odierni l'occasione di avvicinarsi sensibilmente all'esperienza di coloro che videro questi film all'epoca della loro prima uscita. Un fervido ringraziamento alle Giornate che ci hanno offerto l'opportunità di presentare i film della collezione a un pubblico attento e al pubblico delle Giornate che li ha accolti con tanto calore.

Quest'ultima tranche della rassegna è formata da venti film che spaziano dalle fantasie multicolori all'attualità più immediata, dall'opera dei dilettanti a quella dei maestri, dai beniamini del pubblico alle nuove scoperte. Tra le proposte più interessanti segnaliamo le curve mozzafiato del Gran Premio di Francia disputato a Dieppe nel 1907, un dramma storico di Louis Feuillade assai spesso citato ma per lungo tempo ritenuto perduto e infine immagini di varie località del mondo tra cui riprese effettuate in Giappone, Africa e Medio Oriente. Proietteremo anche tre film non identificati, o di cui proponiamo

una identificazione provvisoria; qualsiasi informazione possa giungere dal patrimonio collettivo di conoscenze delle Giornate sarà più che benvenuta. – LESLIE ANNE LEWIS

“To-Night, To-Night – Farewell, Farewell – to THE CORRICKS and LEONARD’S BEAUTIFUL PICTURES. Positively their Last Performance! Don’t miss this absolutely final Entertainment. A Grand Double Programme – Every Item New!” (Corrick Advertisement, 1907)

After seven years of screening the Corrick Collection films in Pordenone, the story of Professor Albert Corrick – the adventurous soul who recognized in “his hereditarily musical family ... a small goldmine”, forming them into a remarkable troupe of travelling singers, bell-ringers, and “biograph experts” – is finally coming to a close.

As we’ve learned, the Corrick family – Albert and his wife Sarah, their seven daughters and one son (Leonard, the family projectionist) – began touring New Zealand in the late 19th century, adding moving pictures to their repertoire in 1901. Upon returning to their adopted home of Australia after their 1907-09 international tour, the family found themselves in even greater demand. Night after night they filled venues in Sydney, Melbourne, and Perth that seated thousands, as well as touring the smaller cities and towns of Australia in their fleet of Ford motorcars. Continuing at the same pace they had kept up for nearly a decade, they performed almost nightly, appearing in up to four venues each week. They continued to collect films and screen them as half of their nightly 3-hour programs; about one-quarter of the films that exist in the Corrick Collection today date from this period.

Inevitably, however, in their final years of touring things began to change. The children who were teenagers or younger when they began their travels were now in their 20s and early 30s. Daughter Ethyl (“violinist and comedienne”) married the group’s tour manager Harold Coulter in 1912 and retired to Fremantle, outside Perth; her sister Alice (“the famous dramatic Soprano”) followed in her footsteps a year later, settling in Launceston, Tasmania.

But the most significant event that dictated the future of the group was the death of Albert, the troupe’s driving force, in March 1914. The previous September, Albert had taken ill while the family was performing in Adelaide. While he convalesced at his daughter’s home in Launceston, five of the children continued the tour in his absence. Having raised consummate performers, only weeks after his funeral they were back on the road, picking up the tour where they had left off. There is some evidence of short tours in Australia and New Zealand and isolated charity performances after 1914, but the zeal that had enveloped the troupe while Professor Corrick was alive had gone.

Most of the family followed Alice’s lead and settled in Tasmania. They set up a studio to teach music in Launceston and accompanied silent film screenings at the Majestic and Princess Theatres in town. Having discovered a love for all things mechanical during his stint as the

family’s projectionist, Leonard opened a garage selling and repairing Studebakers and continued to film local events, before eventually joining an orchestra in Sydney. It was he who instilled in his son, John, a love for the films that his family had shown to audiences all over the world, and it was John who later saw those films safely into the hands of Australia’s National Film and Sound Archive.

Through their amazing and unique collection of films and related ephemera, the Corricks have provided us with a case study in early itinerant film exhibition that has few equals in the world of early cinema. Thanks to its depth, documented provenance, and vast amounts of accompanying contextual information, it gives viewers today the chance to come one step closer to channeling the experience of audiences who viewed these films when they were first released. Many thanks to the Giornate for providing the opportunity to bring them to an appreciative audience, and to the Giornate audience for such a warm reception.

This last installment in the Corrick Collection series is made up of 20 films that run the gamut from candy-colored fantasies to straightforward actualities, the work of amateurs and that of masters, familiar favorites and new discoveries. Highlights include the wild twists and turns of the 1907 French Grand Prix at Dieppe, an often-referenced historical drama by Louis Feuillade that was long thought to be missing, and images of a number of world sites, including views taken in Japan, Africa, and the Middle East. We are also screening three unidentified or tentatively-identified films; any information that the Giornate’s collective wealth of knowledge can provide would be more than welcome. – LESLIE ANNE LEWIS

Prog. I (40')

PREMIÈRE SORTIE D'UNE CYCLISTE (Her First Bike Ride) (Pathé, FR 1907)

Regia/dir. ?; 35mm, 165 ft., 2'45" (16 fps); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #56). Titolo di testa in inglese, senza didascalie / Main title in English, no intertitles.

*Un gruppo di curiosi si gode le disavventure di una ciclista, seguendone il tragitto per il puro gusto di assistere ai guai in cui riesce a cacciarsi. Dopo aver centrato una carrozza, un gregge di pecore e una pattuglia di poliziotti, la nostra conclude la sua sfortunata escursione precipitando da un ponte. Le grottesche conseguenze della tecnologia affidata a utenti incapaci erano un tema comune per il cinema delle origini, e questo sottogenere doveva riscuotere grande favore presso il pubblico dei Corrick: oltre a *Première sortie d'une cycliste*, la famiglia annoverava nella propria collezione altri due film simili, *The Short Sighted Cyclist* (Eclipse, 1907) e *Les Débuts d'un chauffeur* (Pathé, 1906). – LESLIE ANNE LEWIS*

A flock of spectators enjoy a female cyclist’s misadventures, following along to see just how much trouble she can get herself into. After

colliding with a cab, a flock of sheep, and a group of policemen, she ends her ill-fated jaunt with a dive off a bridge. The antics resulting from technology landing in the hands of inept users was a common theme in early film, and the sub-genre was apparently popular with Corrick audiences: in addition to *Première Sortie d'une cycliste*, the family had two similar films in their collection, *The Short Sighted Cyclist* (*Eclipse*, 1907) and *Les Débuts d'un chauffeur* (*Pathé*, 1906).

LESLIE ANNE LEWIS

JAPONAISES PRENANT LE THÉ (A Japanese Tea House) (Pathé, FR 1903)

Regia/dir. ?; 35mm, 50 ft., 50" (16 fps), col. (imbibito/tinted); *fonte copia/print source*: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #113).

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

DANSE JAPONAISE (Dance of the Geishas) (Pathé, FR 1903)

Regia/dir. ?; 35mm, 70 ft., 1'10" (16 fps), col. (imbibito/tinted); *fonte copia/print source*: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #113).

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

RUE À TOKIO (Street Scenes at Tokio) (Pathé, FR 1903)

Regia/dir. ?; 35mm, 64 ft., 1'04" (16 fps), col. (imbibito/tinted); *fonte copia/print source*: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #113).

Titolo di testa in inglese, senza didascalie / *Main title in English, no intertitles*.

RUES À CANTON (Street Scenes in Canton China) (Pathé, FR 1903)

Regia/dir. ?; 35mm, 111 ft., 1'51" (16 fps), col. (imbibito/tinted); *fonte copia/print source*: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #113).

Titolo di testa in inglese, senza didascalie / *Main title in English, no intertitles*.

Questi quattro brevi Pathé dal vero del 1903 – tre girati in Giappone e uno in Cina – facevano parte di una più ampia serie di film di viaggi costituita, a quanto pare, da scene di strada oltre che dalle vedute “tipiche” delle varie regioni. Oltre alle località che figurano in questi quattro film, la serie comprendeva paesi quali Tunisia, Algeria, India, Svizzera e Spagna. I Corrick inserivano questi titoli tra i film che, a rotazione, componevano il programma “Viaggio intorno al mondo” o “Il mondo da Polo a Polo”, che fu sempre un elemento portante dei loro spettacoli. Proponevano non solo film Pathé, ma anche cortometraggi Urban, Edison, Biograph e pellicole girate dagli stessi Corrick durante le tournée. Spesso una metà (45 minuti) del programma cinematografico complessivo era formata interamente da vedute riprese in giro per il mondo: i Corrick creavano così per il proprio pubblico “un viaggio per immagini dall'Australia all'Europa, all'Asia, all'Africa, all'America e ritorno”.

LESLIE ANNE LEWIS

These four short scenic films – three shot in Japan, one in China – were released as part of a larger world-travel series by Pathé in

1903, most of which appear to feature street views along with the “typical” sights of various regions. In addition to the locales featured in these four films, other countries in the series included Tunisia, Algeria, India, Switzerland, and Spain. The Corricks included these titles in the rotation of films that made up their “Trip Round the World” or “The World from Pole to Pole” program, a mainstay of their shows throughout the years. Featuring not only Pathé titles, but also shorts from Urban, Edison, Biograph, and films they shot themselves while on tour, often one of the two 45-minute film programs presented at each show would be made up entirely of scenic views from around the world, creating for their audiences “A Pictorial Trip from Australia to Europe, Asia, Africa, America, and back again”. – LESLIE ANNE LEWIS

[BOSTOCK AND WOMBWELL'S MENAGERIE ON TOUR] (? , GB, c.1906) (frammento/fragment)

Regia/dir. ?; 35mm, 20 ft., 20" (16 fps); *fonte copia/print source*: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #2).

Senza didascalie / *No intertitles*.

Questo breve frammento ci offre alcune immagini del famoso zoo itinerante Bostock e Wombwell. La più antica proiezione nota di questo filmato da parte dei Corrick risale al dicembre 1906; il titolo con cui fu distribuito non è stato identificato con precisione, ma nella recensioni degli spettacoli dei Corrick è indicato come “Bostock and Wombwell's Menagerie on Tour in England” e “Bostock and Wombwell's Performing Menagerie.” / *This short fragment features glimpses of the famous Bostock and Wombwell's Travelling Menagerie. The earliest known Corrick screening of this footage was in December 1906, and while the actual release title has not been concretely identified, it was referred to in Corrick reviews as “Bostock and Wombwell's Menagerie on Tour in England” and “Bostock and Wombwell's Performing Menagerie.” – LESLIE ANNE LEWIS*

DISTRACTION ET SPORT À BATAVIA (Sports and Pastimes in Batavia [Java]) (Pathé, FR 1909)

Regia/dir. ?; DCP, 4'16" (16 fps), col. (imbibito/tinted); *fonte copia/print source*: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #118).

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Questo film Pathé contiene una dimostrazione di tecniche di combattimento giavanesi, di tiro con l'arco, di uso degli arieti e di danze di guerra; purtroppo il nitrato originale è andato perduto a causa della decomposizione, e quindi proietteremo una copia digitale della sola versione oggi disponibile nella collezione Corrick – un riversamento video. / *Sports and Pastimes in Batavia features a demonstration of Javanese fighting techniques and archery, and battling rams and aggressive fighting quail. Unfortunately the original nitrate print was lost to decomposition, so we are screening a digital copy of the only version of the Corricks' material now available, a video transfer.*

LESLIE ANNE LEWIS

AUX LIONS LES CHRÉTIENS (The Christian Martyrs) (Gaumont, FR 1911)

Regia/dir.: Louis Feuillade; *prod.*: Léon Gaumont; *scg./des.*: Ben Carré; *cast.*: René Navarre, Renée Carl; 35mm, 682 ft., 11'22" (16 fps), col. (*pochoir/stencil-colour*); *fonte copia/print source*: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #83).

Didascalie in inglese / English intertitles.

Tre poveri cristiani vengono catturati mentre raccolgono legna nei pressi del proprio villaggio; condannati a essere divorati dalle belve nell'anfiteatro davanti a Nerone in persona, i martiri possono unicamente invocare l'intervento divino. Questo dramma biblico, in cui figurano due delle future star della celebrata serie *Fantômas* di Feuillade, oltre a veri animali e set elaborati, sfrutta fino in fondo la tecnica del pochoir per rendere il film ancora più spettacolare, aggiungendo così un'altra colorata pagina alla già ricca biografia di questo celebre regista. — LESLIE ANNE LEWIS

Three poor Christians are captured while collecting wood in the forest outside their village. Sentenced to die in the amphitheatre before Nero himself, the martyrs can only pray for divine intervention. Featuring two of the future stars of Feuillade's acclaimed Fantômas, live animals, and elaborate sets, this biblical drama also uses full stencilling to enhance the onscreen spectacle, adding another colorful page to the already rich biography of this famed director.

LESLIE ANNE LEWIS

NUIT DE CARNAVAL (Pathé, FR 1906)

Regia/dir.: ?; 35mm, 250 ft., 4'10" (16 fps), col. (*imbibito/tinted*); *fonte copia/print source*: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #30).

Senza didascalie; titolo di testa mancante / No intertitles; missing opening title.

Questo dramma della Pathé è relativamente breve, ma vibrante di pathos. Un marito accetta a malincuore di accompagnare la moglie a un ballo in maschera, ove poi la sorprende appartata in una stanza insieme all'amante (che per di più è il suo migliore amico). Accecato dall'ira, egli ignora le suppliche della donna ed è irremovibile nell'esigere un duello mortale quale unico mezzo per ristabilire il proprio onore. Ma l'esito della vicenda è tragico: la moglie, trafitta dalla lama dell'amante, si accascia tra le braccia del marito. I Corrick presentarono questo film con il titolo *Scene at a Carnival*. — LESLIE ANNE LEWIS

This Pathé drama is relatively short, but packed with pathos. After reluctantly agreeing to accompany his wife to a masked ball, a husband catches her meeting her lover – his best friend – in a secluded room. Blinded with anger and ignoring the pleas of his wife, he insists a duel to the death is the only way to restore his honor. Tragically, the wife turns out to be the only casualty when she is stabbed by her lover's sword and falls injured into her husband's arms. The Corricks advertised this film as Scene at a Carnival. — LESLIE ANNE LEWIS

VICTORIA FALLS ZAMBESI RIVER RHODESIA S. AFRICA (Charles Urban Trading Co., GB 1907)

Regia/dir.: ?; 35mm (*dal/from* 16mm), 410 ft., 6'50" (16 fps), col. (*imbibito/tinted*); *fonte copia/print source*: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #121).

Didascalie in inglese / English intertitles.

Proiettato per la prima volta dai Corrick nel settembre 1907 a Ceylon, questo film attirò l'attenzione del recensore del *Daily Post*: "Fra tanti bei film, è difficile sceglierne uno cui dedicare elogi particolari, ma riteniamo che il generale favore del pubblico si sia indirizzato sulle scene che ritraevano le cascate dello Zambesi. Con l'aiuto della lanterna magica, le cascate si sono potute ammirare da quasi un mezzo centinaio di punti e gli effetti estremamente naturali così ottenuti hanno destato un vivo interesse negli spettatori". L'insediamento europeo e lo sviluppo dell'industria turistica nella zona delle cascate Vittoria erano iniziati da pochi anni, e quindi non sorprende che uno spettacolo così maestoso, fino ad allora ignoto a gran parte degli spettatori, fosse popolarissimo anche presso il pubblico coloniale che pure aveva girato il mondo.

Tra il "mezzo centinaio" di vedute figurano immagini riprese dalla riva e da bordo di un battello turistico che transita oltre le cascate e si avvicina al ponte costruito due anni prima. Le immagini dei gorghi e le sequenze riprese dalle rupi situate a mezz'altezza sulle cascate, lungo l'intero fronte di 1700 metri dell'enorme massa d'acqua che precipita ruggendo alla velocità di 2,4 milioni di galloni al secondo, rendono veramente il senso della forza maestosa e possente che ha scavato la fantastica gola intorno alle cascate.

Poiché il nitrato originale è ormai perduto a causa della decomposizione, il NFSA ha restaurato il film a 35 mm a partire da una copia invertibile 16mm degli anni Ottanta. — LESLIE ANNE LEWIS

First screened by the Corricks in September 1907 while in Ceylon, this film was singled out by the Daily Post's reviewer: "Among so many good pictures it is hard to pick out one for special praise, but we think that the consensus of opinion was in favour of the scenes depicting the Zambesi Falls. The falls were viewed by aid of the lantern by nearly half a hundred points, and the very natural effects displayed interested the spectators greatly." European settlement and the development of a tourist industry in the Victoria Falls area had started just a few years before, so it isn't surprising that this remarkable sight, previously unknown to most viewers, was so popular even with colonial audiences who had travelled the world.

Among the "half a hundred" views are images taken from both the shore and on board a tourist boat, passing the Falls and approaching the then-two-year-old Victoria Falls Bridge. Images of the whirlpools and shots taken from cliffs halfway up the Falls that encompass the entire 1700-metre expanse of water thundering past at a rate of 2.4 million gallons each second convey the magnitude of the force that carved the fantastic surrounding gorge.

While the original nitrate has been lost to decomposition, the NFSA has restored the film to 35mm from a 16mm reversal print struck in the 1980s. — LESLIE ANNE LEWIS

Prog. 2 (65')

PRINCE OF WALES VISITS LAUNCESTON (Corrick, AU 1920)

Regia/dir.: Leonard Corrick; 35mm, 361 ft., 6'01" (16 fps); *fonte copia/print source*: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #87).

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Benché tecnicamente non sia uno dei titoli che i "Corrick Family Entertainers" presentavano, per completare la vicenda dei Corrick come cineasti proponiamo anche l'ultimo film realizzato dallo stesso Leonard Corrick. Girato nella città che era divenuta la città di adozione dei Corrick – Launceston, in Tasmania – questo cortometraggio documenta la visita compiuta dal principe di Galles (il futuro re Edoardo VIII, poi duca di Windsor) in quella zona, nell'arco di quattro giorni, alla fine di luglio del 1920. La visita del Principe in Australia rientrava nel quadro di un viaggio organizzato per ringraziare i "Dominions" per il contributo dato e i sacrifici fatti nel corso della prima guerra mondiale: egli trascorse quasi tre mesi nel Paese, visitando più di 110 città.

Nei tredici anni passati dalla realizzazione dei primi film della famiglia – *Bashful Mr. Brown* e *Street Scenes in Perth, W.A.* – Leonard aveva evidentemente imparato alcuni trucchi del mestiere. A differenza di quei primi film, *Prince of Wales Visits Launceston* include parecchie didascalie, riprese da angolazioni multiple e un montaggio più sofisticato. Leonard lavorò al film insieme a un certo signor Thomsen, proiezionista del Princess di Launceston dove sembra che il film sia stato proiettato proprio la sera in cui il Principe lasciava la Tasmania.

LESLIE ANNE LEWIS

Though not technically a Corrick Family Entertainers film, to finish out the story of the Corricks as filmmakers we are presenting the final film in the collection produced by Leonard Corrick himself. Taken in the family's adopted home town of Launceston, Tasmania, this short film documents the visit of the Prince of Wales (the future King Edward VIII, later Duke of Windsor) to the area over four days in late July 1920. The Prince's visit to Australia was part of a post-World War I tour intended to thank the Dominions for their service and sacrifice in the war; he spent nearly three months in the country, visiting over 110 towns.

In the 13 years since producing the family's first films – Bashful Mr. Brown and Street Scenes in Perth, W.A. – Leonard had obviously picked up a few tricks. Unlike these earlier films, Prince of Wales Visits Launceston includes several intertitles, shots taken from multiple angles, and more sophisticated editing. He worked on the film with a Mr. Thomsen, projectionist at the Princess Theatre in Launceston, and it is believed to have been screened at the theatre the night the Prince left Tasmania. – LESLIE ANNE LEWIS

THE LONELY VILLA (Biograph, US 1909)

Regia/dir.: D.W. Griffith; *f./ph.*: G.W. Bitzer, Arthur Marvin; *scen.*: Mack Sennett, Frank E. Woods; *cast.*: David Miles, Marion Leonard, Mary Pickford, Gladys Egan, Adele De Garde, Owen Moore, Mack Sennett;



The Lonely Villa, Biograph 1909. (National Film and Sound Archive, Australia)

35mm, 607 ft., 10'07" (16 fps); *fonte copia/print source*: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #35).

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Questo noto cortometraggio di Griffith, in cui compaiono alcuni tra i più famosi interpreti della Biograph (tra cui Mary Pickford, Owen Moore e Mack Sennett), è certamente familiare al pubblico delle Giornate. La copia della collezione Corrick, tratta da una delle copie distribuite originariamente, manca purtroppo della parte iniziale, e riprende la vicenda dal momento in cui i domestici lasciano la casa per la giornata di libertà, mentre i malviventi attendono in agguato l'opportunità di colpire. / *This well-known Griffith short featuring some of Biograph's most iconic performers – including Mary Pickford, Owen Moore, and Mack Sennett – is undoubtedly familiar to the Giornate audience. Struck from an original release print, the Corrick Collection copy is unfortunately missing the initial action, picking up the story just prior to the servants leaving for the day while the robbers wait outside for their opportunity to strike. – LESLIE ANNE LEWIS*

[SCENES IN SINGAPORE] (Charles Urban Trading Co., GB, c.1907)

Regia/dir.: ?; 35mm, 140 ft., 2'20" (16 fps); *fonte copia/print source*: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #104).

Senza didascalie / *No intertitles*.

Frammento di un film di vedute geografiche prodotto dalla Charles Urban Trading Company, contenente scene di Singapore. Qualunque informazione il pubblico delle Giornate potesse fornire su questo titolo sarebbe assai apprezzata. / *Fragment of a scenic film produced by the Charles Urban Trading Company showing views of Singapore. Any further information the Giornate audience can provide on this title would be much appreciated. – LESLIE ANNE LEWIS*

THE DOCTORED BEER, OR, HOW THE COPPER WAS COPPED

(R.W. Paul, GB 1906)

Regia/dir. J.H. Martin?; 35mm, 246 ft., 4'06" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #32).

Titolo di testa in inglese, senza didascalie / *Main title in English, no intertitles.*

Due ladri mettono fuori combattimento il poliziotto di quartiere con una birra drogata, ma si accorgono ben presto di avere alle calcagna i suoi colleghi. Questo è il terzo dei tre film di R.W. Paul presenti nella collezione Corrick, insieme a *The Hand of the Artist* (1906) e *The Fakir and the Footpads* (1906). / *Two thieves put the local cop out of commission with a doctored beer, but soon find they have his brothers-in-arms to contend with. This is the third of three R.W. Paul films in the Corrick Collection, along with The Hand of the Artist (1906) and The Fakir and the Footpads (1906).* – LESLIE ANNE LEWIS

BRIGANDAGE MODERNE (Modern Brigandage) (Pathé, FR 1905)

Regia/dir. Ferdinand Zecca; 35mm, 496 ft., 8'16" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #77).

Titolo di testa in inglese, senza didascalie / *Main title in English, no intertitles.*

Presentato dai Corrick con il titolo di *The Capture of a Highway Robber* (La cattura di un bandito di strada), il film rispetta e al tempo stesso innova lo schema del popolare film a inseguimento. Un intraprendente bandito si guadagna da vivere rapinando gli automobilisti di passaggio su un tratto di strada deserto, da dove poi si dilegua rapidamente in motocicletta. Un poliziotto, giunto sulla scena subito dopo una rapina, gli dà la caccia; come prevedibile, le sequenze successive mostrano il bandito inseguito da un numero sempre maggiore di poliziotti e vittime. Questo schema consueto va però in tilt quando i poliziotti si fermano a telefonare per chiedere rinforzi, dando ai cacciatori l'opportunità di preparare una trappola per la loro preda. – LESLIE ANNE LEWIS

Advertised by the Corricks as The Capture of a Highway Robber, Modern Brigandage both conforms to and cracks the mould of the popular chase film. An enterprising highwayman makes his living by robbing passing cars on a deserted section of roadway, then quickly making his getaway by motorcycle. A policeman who happens upon the scene shortly after one robbery gives chase, and as to be expected, the next several shots show the bandit being pursued by an ever-increasing mob of police and victims. This usual pattern is short-circuited, however when the police stop to phone ahead for reinforcements, giving the hunters the opportunity to lay a trap for their prey. – LESLIE ANNE LEWIS

LE DÉJEUNER DU SAVANT (The Scholar's Breakfast) (Pathé, FR 1905)

Regia/dir. ?; 35mm, 123 ft., 2'03" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #115).

Titolo di testa in inglese, senza didascalie / *Main title in English, no intertitles.*

Sospettando che ci sia qualcosa che non va nella sua colazione, uno scienziato decide poco saggiamente di esaminarla al microscopio. Lo spettacolo gli rivolta lo stomaco ed egli quindi, con molto buon senso, si limita a un po' di pane tostato.

La moda del cinema scientifico – microcinematografia, passo uno, radiografia o fotografia ad alta velocità – con le sue uniche modalità di visione del mondo attesta come la gamma di film delle origini fosse assai ampia e non ancora limitata dall'impostazione narrativa che sarebbe prevalsa in seguito. Già nel 1903, la serie *The Unseen World* della Urban aveva fatto conoscere al pubblico la microcinematografia; due anni dopo *Le Déjeuner du savant*, la Pathé installò nel proprio stabilimento un laboratorio scientifico per consentire a scienziati e pubblico di esplorare, nelle parole di Hannah Landecker, "il regno dell'estremamente piccolo e dell'estremamente lento". Anche altre case, come Edison e Gaumont, giunsero al successo sia nel settore didattico che in quello commerciale, con film prodotti per la ricerca scientifica o ad essa ispirati. – LESLIE ANNE LEWIS

Sensing something amiss with his breakfast, a scientist foolishly decides to examine the food under a handy microscope. What he sees turns his stomach and he wisely decides to stick to dry toast.

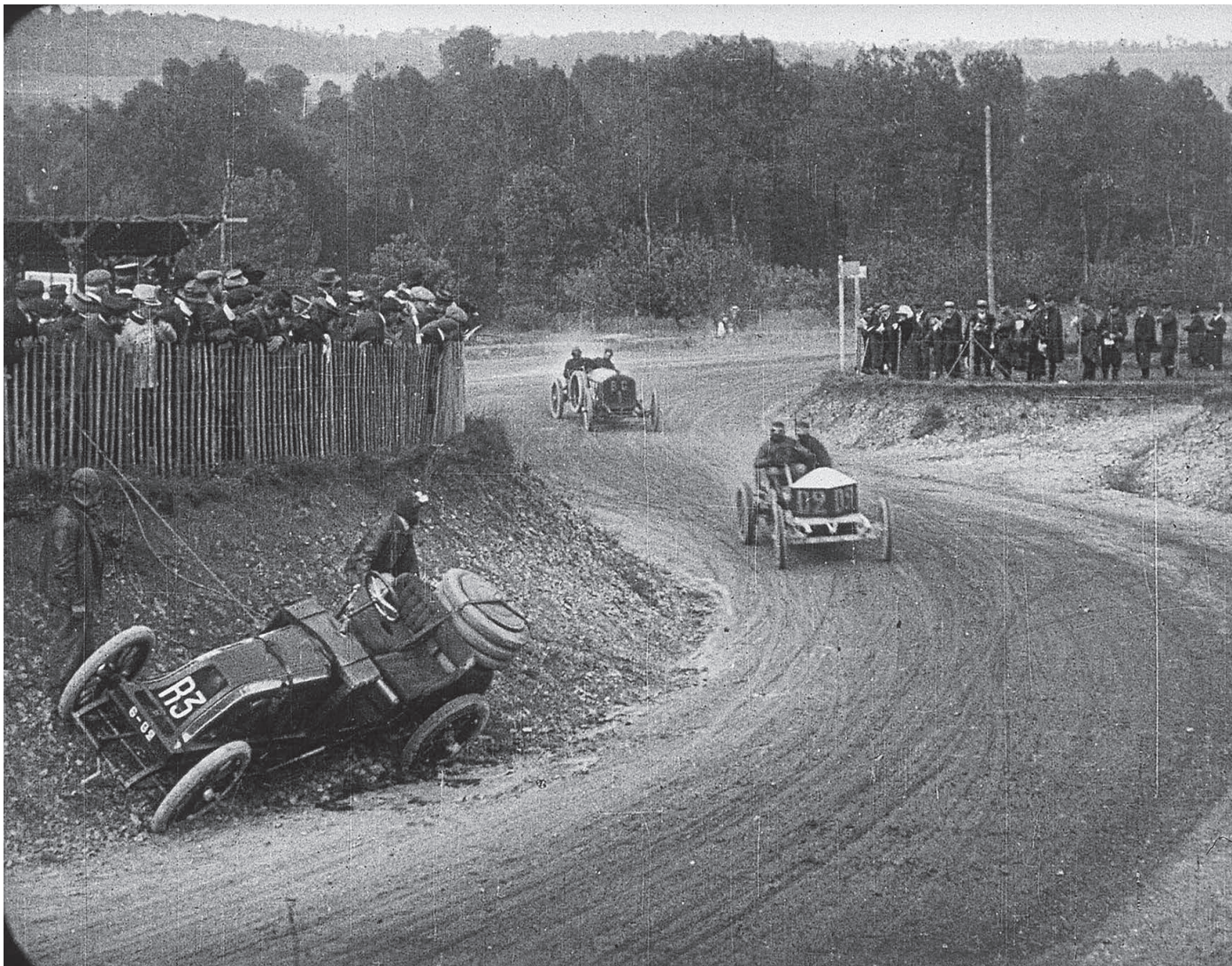
The popular craze for scientific films – be they micro-cinematography, stop-motion, X-ray, or high-speed photography – and their unique means of viewing the world fit well into the wide-open range of early cinema, less constrained as it was by the narrative bias that would eventually predominate. As early as 1903, the Urban company's series The Unseen World brought microcinematography to the public; two years after Le Déjeuner du savant, Pathé set up a dedicated scientific cinema laboratory to allow scientists and the public to explore, as Hannah Landecker describes it, "the realm of the very small and the very slow". Other firms such as Edison and Gaumont also found success in both the educational and commercial realms with films produced for or inspired by scientific inquiry. – LESLIE ANNE LEWIS

CIRCUIT DE DIEPPE 1907 (The Dieppe Circuit 1907) (Pathé, FR 1907)

Regia/dir. ?; 35mm, 739 ft., 12'19" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #37).

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

In Francia le prime corse automobilistiche – che si disputarono negli ultimi anni del XIX secolo – furono essenzialmente uno strumento pubblicitario per le case produttrici. Una delle prime gare ebbe luogo nel 1894: pubblicizzata come una "competizione per carrozze senza cavalli", si snodava sui 128 chilometri che separano Parigi da Rouen e durò quasi sette ore; i piloti raggiunsero una velocità media di appena 19 km/h (12 miglia orarie). All'epoca in cui fu girato *Circuit de Dieppe 1907* (che documenta la seconda edizione del Gran Premio di Francia) le cose erano radicalmente mutate. Organizzata



Circuit de Dieppe, Pathé 1907. (National Film and Sound Archive, Australia)

dall'Automobile Club di Francia, questa corsa si svolse il 2 luglio 1907 su 10 giri di un circuito di 77 chilometri nei pressi della città di Dieppe, sulla costa settentrionale francese. I 38 partecipanti si diedero battaglia su strade pubbliche chiuse al traffico, partendo a intervalli di un minuto. Il vincitore, l'italiano Felice Nazzaro, concluse la gara in un tempo di 6 ore e 47 minuti, a una velocità media di 113,6 km/h (70,6 miglia orarie) alla guida di una Fiat 130HP F2. Durante la corsa, più di metà dei concorrenti fu costretta al ritiro a causa di guasti meccanici, incidenti o ferite dei piloti; dei 17 che portarono a

termine la gara, l'ultimo tagliò il traguardo con quasi 11 ore di ritardo. Con vetture lanciate a tale velocità e praticamente prive di dispositivi di sicurezza, non sorprende che schianti e infortuni abbondassero: in questa corsa, solo durante il primo giro si verificarono due incidenti. La notizia che un esperto pilota, figlio di un noto costruttore automobilistico, era rimasto ucciso durante le prove della gara, il mese precedente, aveva suscitato una spasmodica attesa sia tra gli altri corridori che tra il pubblico. Certo, lo spettacolo delle macchine scoperte che sbandano intorno alle brusche curve del tracciato

triangolare (in cui gli operatori della Pathé avevano opportunamente piazzato le cineprese per ottenere le inquadrature più spettacolari) è altrettanto emozionante per gli spettatori di oggi che per quelli di un secolo fa.

Quello del 1907 fu il primo Gran Premio filmato dalla Pathé; riprese analoghe furono realizzate anche nel 1908, nel 1912 e nel 1913 (tra il 1909 e il 1911 la corsa fu sospesa a causa di contrasti tra le case automobilistiche). Le sequenze ci mostrano i concorrenti che si preparano alla partenza, le fasi della gara e la cerimonia di premiazione.

LESLIE ANNE LEWIS

Motor racing in France began the mid-1890s as a way for auto companies to advertise their products. Held in 1894, one of the first races – advertised as a “Competition for Horseless Carriages” – covered the 128-km distance between Paris and Rouen and lasted nearly 7 hours, with racers reaching an average speed of just 19 km/h (12 mph). By the time Circuit de Dieppe 1907 was filmed, showing the second year of the French Grand Prix, things had definitely changed. Organized by the Automobile Club of France, this race took place on 2 July 1907 and consisted of 10 laps along a 77-km circuit of the city of Dieppe on France’s northern coast. Held on closed public roads, the 38 entrants set off at one-minute intervals. Winner Felice Nazzaro of Italy finished with a time of 6 hours, 47 minutes, averaging a speed of 113.6 km/h (70.6 mph) while driving a Fiat 130HP F2 Racer. Over half of the contestants dropped out during the course of the race because of equipment failure, accidents, or driver injury; of the 17 entrants who finished, the last crossed the finish line nearly 11 hours later.

Not surprisingly, with cars travelling at such speeds and little-to-no safety equipment, crashes were common and injuries abounded – two accidents occurred in just the first lap of this race. The knowledge that one skilled driver, the son of a well-known auto manufacturer, had died while practicing on the track for this race the month before upped the ante for racers and spectators alike. Certainly, watching the open-topped cars careen around the sharp corners of the triangular-shaped track (where Pathé operators wisely set up their cameras to catch the most dramatic footage possible) is as nail-biting an affair for viewers today as it must have been then.

This was the first Grand Prix filmed by the Pathé company; similar films were also released in 1908, 1912, and 1913 (the event was suspended from 1909-1911 due to infighting between the car companies). Shown here are competitors preparing for the race, the race itself, and the medals ceremony. – LESLIE ANNE LEWIS

[MIDDLE EAST TRAVELOGUE] (Urban?, GB?, c.1907)

Regia/dir. ?; 35mm, 431 ft., 7'11" (16 fps); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #99). Senza didascalie / No intertitles.

I riscontri presenti nell'album di ritagli della famiglia Corrick fanno pensare che questo film possa essere una versione di *Train Journey*

from Jaffa to Jerusalem, prodotto dalla Charles Urban Company e distribuito più volte con titoli lievemente diversi (1904, 1907 e 1908); si tratta però di un'ipotesi non confermata. Le sequenze mostrano tra l'altro un treno a vapore che giunge in una stazione, transita su un ponte e attraversa una gola, poi una processione religiosa, rovine romane e infine scene di folla. Il primo riferimento al film *Jaffa to Jerusalem* nelle pubblicità dei Corrick risale al 1907, quando veniva proiettato all'interno del loro programma “Viaggio intorno al mondo”.

LESLIE ANNE LEWIS

Contextual evidence provided by the Corrick family’s scrapbook suggests this film may be a version of Train Journey from Jaffa to Jerusalem, produced by the Charles Urban Company and released under slightly varying titles several times (1904, 1907, and 1908); however, this has not yet been confirmed. Scenes include a steam train arriving at a station, travelling over a bridge and through a gorge, a religious parade, Roman ruins, and crowd scenes. The first mention of the Jaffa to Jerusalem film in Corrick advertisements comes in 1907, when it was screened as part of their “Trip Round the World” program. – LESLIE ANNE LEWIS

CACHE-TOI DANS LA MALLE! (Keep It Straight!) (Pathé, FR 1905)
Regia/dir. ?; cast: Fernand Rivers; 35mm, 301 ft., 5'01" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #69).

Titolo di testa in inglese, senza didascalie / Main title in English, no intertitles.

Presentato dai Corrick col titolo di *Keep It Straight!* (Tenere diritto) o *This Side Up With Care* (Lato superiore, attenzione), *Cache-toi dans la malle!* (letteralmente, “Nasconditi nel baule!”) descrive (secondo un censore), “la terribile odissea dell'uomo che aveva cercato di baciare la moglie di un amico”. Il protagonista, recatosi a visitare l'amante, per poco non viene sorpreso dal marito di lei. Si getta fulmineo in un grosso baule, ma prima che egli riesca a svignarsela il baule viene preso su da due facchini. Sulla via della stazione ferroviaria, i due sono tutt'altro che delicati: scaraventano il baule giù dalle scale, sul cassone di un furgone e infine nel fiume. Quando il poveretto torna in libertà, non è certo più l'azzimato signore di prima: è tutto sporco, coi vestiti a brandelli, pesto e ammaccato per la movimentata gita fuori programma. – LESLIE ANNE LEWIS

Advertised by the family as Keep It Straight! or This Side Up With Care, Cache-toi dans la malle! (literally, “Hide in the Trunk!”) follows (as one Corrick reviewer put it), “the terrible adventures of a man who would kiss his friend’s wife”. A man visiting his lover is nearly caught by the woman’s husband. He quickly ducks into a large trunk, but before he can make a clean escape the trunk is picked up by two movers. On their way to delivering the box to the railway station they are anything but gentle – dropping it down the stairs, off the back of a truck, and into the river. When the poor man is at last freed, he is hardly the dapper gentleman he once was – covered in dirt, clothes in tatters, bumped and bruised from his wild ride. – LESLIE ANNE LEWIS

LA FÉE AUX PIGEONS (The Pigeon Fairy) (Pathé, FR 1906)

Regia/dir. Gaston Velle; *f./ph., eff. sp./spec. eff.* Segundo de Chomón; 35mm, 137 ft., 2'17" (16 fps), col. (*pochoir/stencil-colour*); *fonte copia/print source*: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #78).

Titolo di testa in inglese, senza didascalie / *Main title in English, no intertitles.*

Il provetto Gaston Velle realizzò questo elaborato esempio di pochoir, un vero spettacolo di colori ed effetti speciali, con l'aiuto del suo abituale collaboratore Segundo de Chomón. Grazie alla magia del cinema, una donna fa comparire degli uccelli dal nulla e li fa poi svanire con la stessa rapidità. Come colpo di scena finale, si trasforma lei stessa in uno sbalorditivo pavone i cui colori mutano scintillando dinanzi agli occhi dello spettatore. / *Pathé stalwart Gaston Velle produced this elaborately-stencilled spectacle of color and special effects with the help of frequent collaborator Segundo de Chomón. Aided by cinematic magic, a woman conjures birds out of thin air and then makes them disappear just as quickly. As her final trick, she herself transforms into a stunning peacock whose colors shift and shimmer before the viewer's eyes.* – LESLIE ANNE LEWIS

Film Corrick non sopravvissuti / Corrick films not surviving

Anche se tanti meravigliosi film della collezione Corrick ancora esistono, l'elenco di quelli che non risultano sopravvissuti è altrettanto suggestivo. Forse non sapremo mai se i titoli mancanti sono stati scambiati o venduti o se si sono semplicemente deteriorati nel corso degli anni, ma dalla documentazione disponibile sappiamo che il repertorio dei Corrick comprendeva anche i titoli elencati qui di seguito, oltre a decine di altri citati nelle pubblicità e nelle recensioni ma che purtroppo non è possibile identificare concretamente. / *For all*

of the fascinating Corrick films that still exist, the list of their prints that are not known to survive is equally compelling. We may never know if they were traded or sold, or simply decomposed over the years, but from the various records available we can see that at some point the Corrick's repertoire also included the following titles, as well as dozens more mentioned in advertisements and reviews that unfortunately cannot be concretely identified.

ADVENTUROUS VOYAGE OF "THE ARCTIC", THE (Paul, GB 1903)

BACCHETTA DEL DIAVOLO, LA (Cines, IT 1909)

CASCADES DE FEU (Pathé, FR 1905)

CATCH ME IF YOU CAN (? , c.1906)

CHRYSANTHEMUMS (Pathé, FR 1907)

ÉCRIN DU RAJAH, L' (Pathé, FR 1906)

ÉTERNELLE ROMANCE (Pathé, FR 1909)

ÉVENTAIL, L' (Pathé, FR 1909)

FERRY, THE HUMAN FROG (? , c.1906)

[HUMAN SQUIB] (Gaumont, FR 1909)

INTERNATIONAL HORSE SHOW AT OLYMPIA (Urban, GB 1907)

JACK AND THE BEANSTALK (Edison, US 1902)

JEU DE PATIENCE, LE (Pathé, FR 1909)

LOCATAIRES D'À CÔTÉ, LES (Gaumont, FR 1909)

LOÏE FULLER (Pathé, FR 1905)

[ON THE BANKS OF THE PANUCO RIVER] (? , c.1909)

PATHÉ ANIMATED GAZETTE (October 1910) (Pathé, GB 1910)

PÊCHEUR DE PERLES, LE (Pathé, FR 1907)

RESCUED BY ROVER (Hepworth, GB 1905)

RÊVE À LA LUNE (Pathé, FR 1905)

SANDY MCPHERSON'S QUIET FISHING TRIP (Edison, US 1908)

VOYAGE AUTOUR D'UNE ÉTOILE (Pathé, FR 1906)

Riscoperte e restauri / *Rediscoveries and Restorations*

THE BLACKSMITH (Saltarello fabbro) (Comique Film Corporation, Inc., US, 1921 / 1922)

Regia/dir., scen: Buster Keaton, Mal St. Clair; *prod:* Joseph M. Schenck; *f./ph:* Elgin Lessley; *tech. dir:* Fred Gabourie; *cast:* Buster Keaton, Virginia Fox, Joe Roberts.

Version 1 (Malec forgeron): 1921; *not released in US*
DCP (dal/from 35mm, 496 m.), 20' (22 fps); *fonte copia/source:*
Lobster Films, Paris.

Senza didascalie / *No intertitles.*

Ichiro Kataoka, Benshi

Version 2: 1922; *released in US through First National*
DCP (dal/from 35mm, 550 m.), 21' (22 fps); *fonte copia/source:*
Lobster Films, Paris.

Didascalie in inglese, con sottotitoli in francese / *English intertitles, with French subtitles.*

Commento benshi / *Benshi commentary:* Ichiro Kataoka; *mus:* John Sweeney.

The Blacksmith rimane per molti uno dei cortometraggi di Buster Keaton più amati. Lo sviluppo narrativo è molto elementare, ma il film ha dei momenti memorabili: la gigantesca calamita a forma di ferro di cavallo che attira tutto ciò che le capita a tiro, dalla ruota di un carro al distintivo dello sceriffo; Buster, assistente del fabbro ferraio, che tratta con deferenza il suo esigente cliente equino; la sella a molle messa a punto per un'amazzone dalla schiena dolorante; l'imbrattatura di un candido purosangue e la distruzione sistematica di un paio d'automobili.

Oggi, tuttavia, il film richiede una rinnovata attenzione, dopo la scoperta che era stato realizzato in due versioni diverse, forse girate alla ragguardevole distanza di 10 mesi l'una dall'altra. La rivelazione arriva da Fernando Peña, già celebre per il ruolo svolto in altre due importanti riscoperte del Museo del Cine de Buenos Aires: la versione completa di *Metropolis* e il frammentario *Moy syn* (Mio figlio, 1928), apparentemente l'unico film sopravvissuto del leggendario Yevgeni Chervyakov (che è stato presentato alle Giornate dell'anno scorso). Il rinvenimento di *The Blacksmith* nella raccolta di pellicole a 9.5mm comprate dall'amico e collezionista Fabio Manes non emozionò particolarmente Peña – finché lui e Manes non lo proiettarono, scoprendo che gran parte dell'azione era completamente diversa dalle versioni finora conosciute. Il film aveva le didascalie in francese, per cui Peña ritenne opportuno consultare Serge Bromberg. Questi a sua volta passò in rassegna le copie a 35mm di *The Blacksmith* sopravvissute in Francia. L'intuizione di Bromberg fu premiata: due di queste – ivi compresa quella già nella collezione della Lobster – rivelarono

contenere le stesse scene della versione di Peña, con l'aggiunta di una gag e di un'altra scena che i distributori francesi probabilmente aveva ritenuto troppo osé per le proiezioni domestiche a 9.5mm. La Lobster ha restaurato questa versione e le Giornate sono liete di presentarla in anteprima mondiale.

Alla scoperta sono seguiti mesi di solerte lavoro d'indagine su ambo le coste dell'Atlantico per cercare di ricostruire la storia dei due "Blacksmith". John Bengtson, autorità indiscussa sulle location hollywoodiane del muto, ha dimostrato che varie scene dei due film erano state girate a parecchi mesi di distanza: nel frattempo, erano spuntati nuovi edifici e quelli già esistenti si erano trasformati: Hollywood si sviluppava molto in fretta in quegli anni (si veda il sito dello stesso Bengtson "Chaplin-Keaton-Lloyd film locations").

A sua volta, Susan Buhman scopriva due ambigui ma fondamentali resoconti giornalistici. Il 22 settembre 1921, il *Philadelphia Evening Public Ledger* riferiva che Keaton aveva appena completato *The Blacksmith*, e che il film sarebbe stato spedito a New York per la "prima" della settimana successiva. Tuttavia, non si ha notizia certa di una "prima" del film fino al gennaio 1922, quando la rivista *Photoplay* lamentò che: "La sua ultima commedia, ammesso che la si possa definire tale, non fa ridere. Le situazioni sono forzate e le gag troppo elaborate. L'autore del copione dovrebbe consultare il Webster per capire che le parole 'stupido' e 'divertente' non sono sinonimi". L'attacco era prematuro. *The Blacksmith* sarebbe stato distribuito solo 6 mesi dopo, e inoltre – come oggi sappiamo – in una versione molto rimaneggiata.

Le congetture sulla cronologia delle due versioni di *The Blacksmith* sono semplificate dal dato di fatto che il programma di produzione dello studio di Keaton era abbastanza regolare: normalmente l'intervallo tra una distribuzione e l'altra si aggirava intorno ai 35 giorni. Pertanto, se la prima versione di *The Blacksmith* era pronta per la spedizione il 22 settembre 1921, ciò fa presupporre che le riprese erano sicuramente iniziate non oltre la seconda settimana d'agosto. Questo avvenne dopo un periodo d'inattività. Nella primavera del 1921, Keaton si era rotto una cavaglia su una scala mobile del set ed era stato costretto ad abbandonare *The Electric House*, mentre il 31 maggio sposava Natalie Talmadge – due diversivi contrastanti. Probabilmente, la lavorazione di *The Blacksmith* coincise con la ripresa delle attività dello studio ed è indicativo che Keaton non affronti prodezze fisiche eccezionali nel film, tranne una sequenza in campo lungo che lo vede penzolare dal rimorchio di un camion.

Può anche darsi, tuttavia, che le riprese si fossero svolte prima di questa ipotetica data di agosto-settembre, e che il film, benché completato, fosse stato accantonato, perché nell'ultima settimana di settembre del 1921, quando *The Blacksmith* fu spedito a New York, la lavorazione di *The Playhouse* era già molto avanzata: fu pronto per

la distribuzione il 6 ottobre 1921. La complicata produzione di *The Playhouse* doveva perciò essere iniziata ai primi di settembre, quasi un mese prima che *The Blacksmith* fosse pronto per essere mandato a New York. Forse *Photoplay* convalidò soltanto i dubbi dello stesso Keaton su *The Blacksmith*.

La versione molto rimaneggiata che ci è oggi familiare uscì nelle sale il 21 luglio 1922. Nel frattempo lo studio aveva già distribuito *The Playhouse*, *The Paleface*, *Cops* e *My Wife's Relations*. Non è possibile stabilire con esattezza quando furono girate le nuove scene di *The Blacksmith*, anche se l'intervallo di 4 mesi tra la distribuzione di *Cops*, nel febbraio, e quella di *My Wife's Relations* nel giugno 1922, avrebbe potuto offrirne l'opportunità.

Come si spiega, dunque, che la versione apparentemente soppressa sia sopravvissuta – per riapparire oggi, dopo 90 anni? L'unica spiegazione possibile è che nel settembre 1921, prima di avvertire la necessità di rimaneggiare il film, un negativo o una copia di *The Blacksmith* siano stati ottimisticamente spediti in Francia, dove il film fu probabilmente immesso nel circuito commerciale, e in seguito ridotto a 9.5mm per il mercato del proiettore Pathé Baby. Benché lanciato nell'ottobre 1922, il proiettore Pathé Baby riuscì a proiettare film della lunghezza di 15-20 minuti solo nel 1927: la copia argentina a 9.5mm del film è integrale, perciò fu sicuramente stampata in questo secondo periodo.

DAVID ROBINSON

For many The Blacksmith remains one of Keaton's best-loved shorts. The narrative line is casual, but the film has memorable moments: the giant horseshoe magnet that snatches everything in sight, from a cart-wheel to the sheriff's badge; Buster the horseshoe clerk, deferring to his demanding equine client; a sprung support devised for a saddle-sore equestrienne; the dirtying-up of a patrician white horse and the systematic destruction of a couple of automobiles.

The film now commands fresh attention, however, with the discovery that it was made in two different versions, probably shot as much as 10 months apart. The revelation comes from Fernando Peña, already celebrated for his part in two major discoveries in the Museo del Cine de Buenos Aires: the complete version of Metropolis and the fragmentary My Son, the only known surviving film of the legendary Yevgeni Cherviakov (it was screened at last year's Giornate). Peña was not particularly excited to discover The Blacksmith in a cache of 9.5mm films bought by his friend and fellow collector Fabio Manes – until they screened it and found much of the action quite different from the known versions. The film had French subtitles, which led Peña to consult Serge Bromberg. In turn, Bromberg sought out 35mm prints of The Blacksmith that had survived in France. His hunch was rewarded: two of these – including one in Lobster's own collection – proved to contain the scenes from Mr. Peña's version, along with an extra gag, and a further scene which the French distributors probably thought too saucy for home viewers on 9.5mm. Lobster have now restored this version and the Giornate is privileged to present its premiere screening.

The months since the discovery have led to energetic detective work on both sides of the Atlantic to try to reconstruct the history of the two Blacksmiths. John Bengtson, the undisputed authority on Hollywood silent film locations, has demonstrated that scenes in the two versions were filmed several months apart: in the interim new buildings have appeared and existing ones changed: Hollywood was developing fast in those years (see Bengtson's "Chaplin-Keaton-Lloyd film locations" website).

Meanwhile, Susan Buhrman discovered two obscure but vital newspaper reports. On 22 September 1921, the Philadelphia Evening Public Ledger reported that Keaton had just finished The Blacksmith, and that it would be forwarded to New York for preview within the next week. Not until January 1922 however was there a report of any preview, when the magazine Photoplay moaned that "There is hardly a smile in his latest comedy, if such it can be called. The situations are forced and his work laborious. His scenario writer should consult Webster and discover that the words silly and funny are not synonymous". The attack was premature. The Blacksmith was not to be released until 6 months later, and then – as we now know – in a much revised version.

In speculating on the chronology of the two versions of The Blacksmith, we are helped by knowing that the production schedule at the Keaton studio was fairly regular: generally the time between releases stayed close to an average of 35 days. If the first version of The Blacksmith was ready for shipping on 22 September 1921, therefore, it had presumably been started not later than the second week of August. This followed a period of inactivity. In the spring of 1921 Keaton had to abandon The Electric House when he broke his ankle on a prop escalator, while on 31 May he married Natalie Talmadge – two contrasting distractions. It seems likely that The Blacksmith marked resumption of work in the studio, and it may be significant that Keaton does not undertake any major physical feats in the film, apart from a long shot of his being dragged on the back of a truck.

Perhaps, however, production had taken place earlier than this speculative August-September dating, and the film, though completed, had already been held back, since by the time The Blacksmith was shipped to New York in the last week of September 1921, The Playhouse must already have been far into production: it was ready for release on 6 October 1921. A complicated production, The Playhouse must have been begun early in September, almost a month before The Blacksmith was deemed ready for shipping to New York. Perhaps Photoplay only corroborated Keaton's own misgivings about The Blacksmith.

The very much made-over version that is now familiar was finally issued on 21 July 1922. In the interim the studio had released The Playhouse, The Paleface, Cops, and My Wife's Relations. We cannot guess when the new work on The Blacksmith was carried out, though there was a 4-month interruption in releases between Cops in February and My Wife's Relations in June 1922, which might have provided some opportunity.

So how did the apparently suppressed version get away – to reappear now, after 90 years? The only answer can be that in September 1921, before the need to rework the film had been acknowledged, a negative or prints of The Blacksmith had been optimistically shipped to France, where it was presumably screened commercially, and later reduced to 9.5mm for the Pathé-Baby home projector market. Though launched in October 1922, it was not until 1927 that the Pathé Baby projector could project films as long as 15-20 minutes: the Argentinian 9.5mm print is of the complete film, so must have been struck in this later period. – DAVID ROBINSON

DER GEHEIME KURIER (IT: *Le Rouge et le Noir*) [Il corriere segreto/ The Mysterious Messenger] (Greenbaum-Film GmbH, Berlin, per/for Terra-Film AG, Berlin, DE 1928)

Titolo italiano/*Italian title*: *Le Rouge et le Noir*.

Regia/dir: Gennaro Righelli; *prod*: Hermann Millakowsky (Greenbaum-Film), Marcel Hellmann (Terra-Film); *scen*: Curt J. Braun, Walter Jonas, dal romanzo/*based on the novel* *Le Rouge et le Noir* di/by Stendahl (1830); *aiuto regia/asst. dir*: Richard Royce (Loewenstein); *f./ph*: Friedrich Weinmann; *scg./des*: Hans Sohnle, Otto Erdmann; *cast*: Iwan Mosjukin [Ivan Mozhukhin] (Julien Sorel), Lil Dagover (Thérèse Rénal), José Davert (Bürgermeister/Mayor Rénal), Jean Dax (Marquis de la Môle), Agnes Petersen (Mathilde de la Môle), Félix de Pomes-Soler (Norbert), Dillo Lombardi (Abbé), Valeria Blanka (figlia dell'albergatore/*the innkeeper's daughter*), Hubert Von Meyerinck (Duc d'Orléans); *riprese/filmed*: estate/summer 1928 (studio: Ufa-Ateliers Neubabelsberg); *première*: 19.10.1928 (Mozartsaal, Berlin), 20.11.2010 (versione restaurata/*restored version*, Cinefest, Hamburg); 35mm, 2928 m., 128' (20 fps); *fonte copia/print source*: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

Didascalie in tedesco / German intertitles.

La caduta in disgrazia di Ivan Mosjoukine è uno degli episodi più tristi negli annali dello shock culturale Hollywood-Europa. In cinque anni, l'attore era stato catapultato dall'oscurità dell'esilio alle massime vette del divismo. Nel dicembre 1926, sottoscritto un contratto di cinque anni con la Universal, egli si avventurò ingenuamente a Hollywood. Carl Laemmle aveva acquistato, per distribuirlo in America, *Michel Strogoff* (1926), tratto da Giulio Verne e confezionato su misura per il nostro, e aveva promesso di rendere popolare il nome di Mosjoukine. Passato un anno, Mosjoukine aveva interpretato un solo film, *Surrender!* (*L'invasore*; 1926) di Edward Sloman, un melodramma teatrale vecchio stile caro al cuore altrettanto vecchio stile di Laemmle. Mosjoukine vi interpretava un aristocratico ufficiale dell'armata russa nella Polonia occupata. Il film fu un fiasco: la critica si dimostrò inclemente e il pubblico ridacchiò. Si disse che Mosjoukine somigliava al comico slapstick Larry Semon. Peggio, gli stabilimenti rivali erano tutti indaffarati a produrre film sulla Russia imperiale e la rivoluzione, con principi e contadine. Quel che è accaduto poi rimane un enigma: Mosjoukine tornò in Europa – non a Parigi, ma a Berlino, dove avrebbe potuto adempiere ai suoi restanti obblighi contrattuali

con la Universal sotto l'egida del produttore indipendente Hermann Millakowsky. Ma ci fu un colpo di scena gogoliano: a un certo punto, su richiesta degli executive dello studio, Mosjoukine si sottopose a un intervento di chirurgia plastica. Dopo aver rifiutato di abbreviare il suo nome (in Moskine), ora accettava di farsi livellare l'osso nasale e allargare le narici!

Il ritorno sullo schermo avvenne con *Der Präsident* (1928), una satira politica diretta da Gennaro Righelli, che negli anni '20 era sotto contratto con lo studio berlinese. Il film (oggi considerato perduto) andò abbastanza bene tanto che garantì un'altra collaborazione tra l'attore e il regista (e il produttore Hermann Millakowsky).

Righelli diresse nuovamente Mosjoukine in un adattamento letterario, *Der geheime Kurier*, che – come non sospettereste mai dal titolo tedesco – era ispirato al romanzo di Stendhal *Il rosso e il nero*. Mosjoukine, all'epoca abbastanza vecchio da poter impersonare il padre del protagonista, vi interpreta un giovane provinciale, orgoglioso e opportunistico, che si avvale della seduzione e dell'intrigo per salire la scala sociale nella società francese degli anni '30 dell'800. *Il rosso e il nero*, un romanzo molto ammirato ma inserito da sempre nel novero dei classici impossibili da filmare, è qui rimaneggiato con la drastica semplificazione dei temi più complessi tipica delle produzioni mainstream europee destinate al grande pubblico. Un tipico esempio di ciò emerge nei rulli finali, quando il protagonista, Julien Sorel, è condannato a morte da una corte di notabili di provincia. Nel romanzo, Julien sale sulla ghigliottina; mentre nel film, proprio nel giorno della sua esecuzione scoppia una rivoluzione. Julien è liberato dai rivoltosi (guidati dalla sua amante aristocratica) e trova una morte gloriosa sulle barricate. Scene alla Victor Hugo! E tuttavia, queste scene, pur vanificando il tema e la drammatica ironia di Stendhal, sono visivamente le più emozionanti di tutto il film. È una produzione convincentemente sontuosa che ricrea la Francia del XIX secolo a Babelsberg, nelle aree esterne degli studi Ufa, con grande dovizia di duelli, inseguimenti a cavallo e scene rivoluzionarie e con Lil Dagover, Mme. Rénal, in camicia da notte trasparente. I critici francesi si sforzarono di essere benevoli con Mosjoukine, anche se a 39 anni era ormai troppo vecchio per interpretare Julien Sorel – il fuoco e la gaiezza del suo sguardo si erano appannati, e a tratti la sua recitazione sembra un pastiche di ruoli precedenti, in particolare Kean, Casanova e Mattia Pascal.

Con il cinema europeo ormai prossimo al sonoro, Mosjoukine ebbe la fortuna di ritrovare due suoi ex registi in esilio, Tourjansky e Volkoff. Recuperando un po' del suo passato *élan*, Mosjoukine apparve nel melodramma picaresco *Manolescu* (1929) di Tourjansky e, nelle vesti dell'eroe tolstoiano Hadji Murat, in quello che fu il suo canto del cigno nel cinema muto, lo spettacolare *Der weisse Teufel* (*Il diavolo bianco*), girato nell'estate del 1929 con sequenze sonore sincronizzate. Dieci anni dopo, e dopo cinque mediocri film sonori, Ivan Mosjoukine moriva il 18 gennaio 1939, a soli 49 anni. – LENNY BORGER

Ivan Mozhukhin's fall from grace is one of the sadder episodes in the annals of Hollywood-European culture shock. In five years, he had shot

from émigré obscurity to superstardom. In December 1926, he naïvely ventured forth to Hollywood with a five-year contract with Universal Studios. Carl Laemmle had purchased Mozhukhin's Jules Verne vehicle Michel Strogoff (1926) for U.S. release and had promised to make him a household name. A year on, Mozhukhin had only made one Hollywood picture, Edward Sloman's Surrender!, an old-world stage melodrama dear to Laemmle's old-world heart. Mozhukhin played an aristocratic Russian officer in an occupying army in Poland. The film failed; critics were unkind, audiences giggled. Mozhukhin was thought to look like slapstick clown Larry Semon. Worse, rival studios were humming with pictures about imperial Russia and revolution, Russian princes and peasant girls.

What happened next has remained an enigma: Mozhukhin fled back to Europe – not to Paris, but to Berlin, where he would fulfil the rest of his contractual commitments to Universal under the aegis of independent producer Hermann Millakowsky. There was however a Gogolian twist: somewhere along the line, Mozhukhin submitted to plastic surgery at the behest of studio executives – having once refused to shorten his French screen name Mosjoukine (to Moskine), he now agreed to flatten the bridge of his nose and widen his nostrils!

Mozhukhin made his screen comeback in Der Präsident (The President, 1928), a political satire directed by Gennaro Righelli, an Italian studio contract director who worked in Berlin in the 1920s. The film (now believed lost) did well enough to warrant another collaboration between the actor and director (and producer Hermann Millakowsky). Righelli next directed Mozhukhin in a literary adaptation, Der geheime Kurier, which – as you wouldn't suspect from the German title – was inspired by Stendahl's novel Le Rouge et le Noir (The Red and the Black). Mozhukhin, then old enough to be the hero's father, plays a proud, provincial opportunist who seduces and connives his way up the social ladder of 1830s French society. One of the most acclaimed and allegedly unfilmable of classic novels, The Red and the Black here is subjected to the dumbing-down treatment so typical of mainstream attempts to simplify complex material for general European audiences. A typical example of this comes in the final reels, when the hero, Julien Sorel, is sentenced to death by a court of provincial notables. In the book, Julien goes to the guillotine; in the movie, revolution breaks out on the day of his execution. Julien is freed by rioters (led by Julien's aristocratic lover) only to meet a heroic death on the barricades. Shades of Victor Hugo! These scenes, which make nonsense of Stendahl's theme and dramatic irony, are visually the most exciting in the film. The production on the whole is convincingly lavish, recreating 19th-century France on the backlots of Ufa Babelsberg with plenty of duels, pursuits on horseback, and revolutionary scenes, and Lil Dagover in a diaphanous nightgown as Mme. Rénal.

French critics went out of their way to be kind to Mozhukhin, even though at 39 he was much too old to play Julien Sorel – the fire and playfulness had gone out of his gaze, and moments in his performance seem like pastiches of earlier roles, notably Kean, Casanova, and Mathias Pascal.

With the talkies closing in on the European cinema, Mozhukhin had the good fortune to be reunited with two of his former émigré directors, Tourjansky and Volkoff. Recovering some of his erstwhile élan, Mozhukhin appeared in Tourjansky's picaresque melodrama Manolescu (1929), then made his silent cinema swan song as the Tolstoyan hero Hadji Murat in the spectacular Der weisse Teufel (The White Devil), filmed in the summer of 1929 with synchronized sound sequences.

Ten years and five mediocre sound films later, Ivan Mozhukhin died on 18 January 1939, aged only 49. – LENNY BORGER

KOSMICHESKII REIS [Viaggio cosmico / Cosmic Voyage] (Mosfilm, USSR 1936)

Regia/dir: Vasilii Zhuravliov; scen: Aleksandr Filimonov; f./ph: Aleksandr Galperin; scg./des: Aleksei Utkin, Yuri Shvets, Mikhail Tiunov; aiuto regia/asst. dir: Kirill Eggers; mus. (1936): Valentin Kruchinin; cast: Sergei Komarov (accademico/Academician Sedykh), Vasilii Kovrigin (Professor Karin), Nikolai Feoktistov (Viktor Orlov), Viktor Gaponenko (Andriusha, fratello di Orlov/Orlov's brother), Kseniya Moskalenko (Marina), Sergei Stoliarov (comandante/launch commander); riprese/filmed: 1933-1935; première: 1.1936; 35mm, 1915 m., 75' (22 fps); fonte copia/print source: Gosfilmofond, Moscow. Didascalie in russo / Russian intertitles.

Nel febbraio del 1931, l'attività di produzione della Sojuzkino, l'ente di gestione del settore cinematografico sovietico, venne trasferita nei nuovi stabilimenti di Mosca. Questa iniziativa era parte integrante della campagna di modernizzazione dell'industria cinematografica sovietica e uno degli obiettivi del primo piano quinquennale che doveva trasformare l'Urss in una nazione industriale.

Uno dei primi registi a cogliere l'opportunità di usare i nuovi stabilimenti fu Vasilii Zhuravliov, il quale aveva iniziato la sua carriera cinematografica nel 1924, scrivendo una sceneggiatura sul tema dei viaggi spaziali che aveva ispirato il cartone animato satirico *Mezhplanetnaya revoliutsiya*. Zhuravliov è ricordato soprattutto per aver introdotto e partecipato in prima persona allo sviluppo del cinema sovietico per l'infanzia e l'adolescenza e come un regista di secondo piano che prediligeva le trame avventurose e che fu capace, nei suoi film migliori, di superare i propri limiti valendosi della stretta collaborazione di solidi professionisti.

A un certo punto della sua carriera, Zhuravliov lavorò negli studi della Sojuzkino sotto la supervisione artistica di Sergei Eisenstein. Secondo Zhuravliov, fu lo stesso Eisenstein ad approvare la sua idea di un film per il pubblico più giovane incentrato su un viaggio sulla luna e a bandire un concorso per la sceneggiatura. L'ambizioso progetto di Zhuravliov ebbe inizio nel 1933 e fu completato nel 1935, dopo la riorganizzazione produttiva negli studi della Mosfilm. Nel gennaio 1936, *Kosmicheskii reis* debuttò sugli schermi come film muto, con uno score musicale sincronizzato di Valentin Kruchinin. Il fatto che in URSS il 1935 fosse ufficialmente considerato l'ultimo anno del cinema muto, spiega probabilmente perché *Kosmicheskii reis* sia sempre stato incluso nella categoria dei film sonori.

Anche se nei titoli di testa del film, *Kosmicheskii reis* è definito un “racconto fantastico”, era tuttavia strettamente legato alla ricerca sovietica sui razzi spaziali. A Mosca, nel 1933, era stato fondato un istituto di ricerca sulla propulsione a reazione, cui seguirono numerosi test missilistici. Nel 1934, Sergei Korolev, la futura mente direttiva del programma spaziale sovietico, pubblicò un testo chiave intitolato *Raketnyi polet v stratosfere* (Il volo di un razzo nella stratosfera). E soprattutto, Konstantin Tsiolkovsky (1857-1935), uno dei padri fondatori della teoria dei viaggi spaziali, divenne il consulente scientifico di *Kosmicheskii reis*.

L'azione del film – che include la preparazione e l'attuazione del primo volo sulla luna – si svolge in Unione Sovietica in un futuro non lontano, vale a dire il 1946. Il film è pieno di futuristici dettagli tecnologici e architettonici, influenzati dal Costruttivismo sovietico, che all'epoca stava per essere rimpiazzato da uno stile quasi classicista, come emerge anche nel film dalla descrizione della Mosca del futuro tramite il più utopistico dei progetti architettonici staliniani, il Palazzo dei Soviet, la cui costruzione fu interrotta allo scoppio della seconda guerra mondiale. Le scenografie del film furono ideate da Aleksei Utkin, un ex collaboratore di Evgenii Bauer e stimato specialista di stili architettonici; da Yuri Shvets, uno scenografo di grande talento con precedenti esperienze nel genere fantastico (sarebbe tornato a disegnare set di film di fantascienza nei tardi anni '50) e dal nuovo venuto Mikhail Tiunov. Le scenografie e gli innovativi effetti speciali furono realizzati con l'attiva collaborazione di Tsiolkovsky e di Aleksandr Galperin, un cameraman che grazie alla sua solerzia nella sperimentazione, alla sagacia espressiva e al geniale uso delle luci seppe dare una scala monumentale ai modellini e autenticità ai dettagli del viaggio interplanetario.

Film unico per spettacolarità rispetto alla produzione corrente e al contempo riuscito tentativo di fornire un quadro scientificamente accurato di un volo spaziale, grazie ai suoi effetti speciali *Kosmicheskii reis* non è solo una piacevole produzione d'avanguardia e il lavoro più complesso del suo regista, ma una grande opera visionaria a tratti sorprendentemente anticipatrice dei successivi sviluppi nell'esplorazione dello spazio. Nel 1953 *Kosmicheskii reis* fu rifatto in una versione a cartoni animati di 30 minuti, col titolo *Polet na Lunu* (Il volo sulla Luna), diretto da Valentina e Zinaida Brumberg. Il cartone, un mix di fantasia per ragazzi e divulgazione scientifica, seguiva fedelmente la struttura del lungometraggio di Zhuravliov, però alla fiducia romantica nel potere della scienza dell'originale si sostituiva un tono didattico molto meno eccitante. – SERGEI KAPTEREV

La musica Girato muto, *Kosmicheiskii reis* fu distribuito con una colonna sonora sincronizzata arrangiata da Valentin Kruchinin (1892-1970), un musicista conosciuto per le sue canzoni e le composizioni jazz. Scrisse anche le partiture originali per due cortometraggi per bambini e per un breve documentario di Medvedkin, ma per *Kosmicheiskii reis* si limitò a preparare una prosaica compilation di noti classici. Per di più questa partitura richiede che il film, chiaramente girato a un massimo

di 22 fps, sia proiettato a 24 fps, spesso accelerando assurdamente l'azione. Per tale motivo abbiamo deciso di presentare il film a 22 fps con un accompagnamento dal vivo curato da Günter Buchwald e dagli European Silent Screen Virtuosi. – DAVID ROBINSON

La proiezione di *Kosmicheiskii reis* sarà preceduta da quella del cartone animato del 1924 *Mezhplanetnaya revoliutsiya* (Rivoluzione interplanetaria), per i cui dati si rimanda alla parte sovietica della sezione dedicata all'animazione.

In February 1931, the film-producing factory of the state film trust Soyuzkino moved to new Moscow facilities. This move was part of the campaign to modernize the Soviet film industry, one of the goals of the first Five-Year Plan adopted with the aim of transforming the USSR into an industrial nation.

Among those who got an opportunity to use the new facilities was film director Vasilii Zhuravliov, who started his career in cinema in 1924 with a screenplay in which he touched upon the theme of space travel and which inspired the satirical animated cartoon Interplanetary Revolution (Mezhplanetnaya Revoliutsiya). Zhuravliov is chiefly remembered as a founder and practitioner of Soviet cinema for children and adolescents, and as a second-tier filmmaker who preferred adventure plots and was able, in the best films, to overcome his own limitations with the assistance of closely interacting professionals.

At one point, Zhuravliov worked at the Soyuzkino factory under the artistic supervision of Sergei Eisenstein. According to Zhuravliov, Eisenstein commended his idea of a film for younger audiences about a flight to the Moon and initiated a screenplay contest.

Zhuravliov's ambitious project was started in 1933 and finished in 1935, after the reorganization of the film factory into the Mosfilm Studios. Cosmic Voyage premiered as a silent film with a synchronized score by Valentin Kruchinin in January 1936. The fact that 1935 was officially regarded in the USSR as the last year of silent cinema possibly explains why Cosmic Voyage has been traditionally put in the category of sound films.

In its title sequence, Cosmic Voyage was designated as a “fantastic novella”, but it was indelibly linked to Soviet rocket research. The year 1933 saw the establishment of the Research Institute of Jet Propulsion in Moscow and a number of Soviet missile tests. In 1934, Sergei Korolev, the future mastermind of the Soviet space program, published a key text entitled Rocket Flight in the Stratosphere (Raketnyi Polet v Stratosfere). And, most importantly, Konstantin Tsiolkovsky (1857-1935), a founding father of the theory of space flight, became Cosmic Voyage's scientific consultant.

The action of Cosmic Voyage – involving the preparation and implementation of the first flight to the Moon – unfolds in the near Soviet future, namely in 1946. The film is full of futuristic technological and architectural details influenced by Soviet Constructivism, which at that time was being supplanted by a quasi-classicist style, represented in the film's panoramas of the future Moscow by the most utopian

of Stalinist architectural projects, the Palace of the Soviets, whose construction was terminated by World War II.

The film's set designs were by Aleksei Utkin, a one-time associate of Evgenii Bauer and a respected expert in architectural styles; Yuri Shvets, a talented designer with valuable experience of working in the fantastic genre (he would return to designing science fiction films in the late 1950s); and newcomer Mikhail Tiunov. The sets and innovative special effects were implemented in close coordination with Tsiolkovsky and Aleksandr Galperin, a cameraman whose readiness for experiment, discriminating expressiveness, and ingenious use of lighting added monumental scale to the models and authenticity to the details of the interplanetary journey. A cinematic spectacle unique for its time as an attempt to present a scientifically precise picture of space flight, due to the efficiency of its special effects *Cosmic Voyage* is not only an enjoyable state-of-the-art production and its director's most complex work, but a visionary achievement sometimes strikingly relevant to later real-life developments in space exploration.

In 1953 *Cosmic Voyage* was remade as a 30-minute animated cartoon, *The Flight to the Moon* (Polet na Lunu, directed by Valentina and Zinaida Brumberg). A mixture of children's fantasy and popular science, *Flight* faithfully followed the structure of Zhuravliov's feature film, but its romantic conviction in the power of science was substituted by a less-exciting didactic tone. – SERGEI KAPTEREV

The Music Kosmicheiskii Reis was shot silent, but issued with a synchronized music score arranged by Valentin Kruchinin (1892-1970), a composer known for his popular songs and jazz compositions: his biggest successes were the 1923 "Little Bricks" ("Kirpichiki"), a "city romance" about love and revolution in a brick factory, and the 1938 "Trot-March" (www.russian-records.com/details.php?image_id=10448). Kruchinin subsequently wrote original scores for two short children's films and a brief documentary by Medvedkin; but his contribution to Kosmicheiskii Reis is an uninspired compilation score from popular classics. More significantly, the soundtrack requires the film to be projected at 24 frames per second – often absurdly speeding up the action of a film which was evidently shot silent at a maximum of 22 fps. For this screening, it has therefore been decided to screen the film at 22 fps, with live accompaniment devised by Günter Buchwald and the European Silent Screen Virtuosi. – DAVID ROBINSON

The film will be preceded by the 1924 animated short *Mezhplanetnaya Revoliutsiya* (Interplanetary Revolution). (For full credits and notes, please see the section "Soviet Silent Animation".)

LUCREZIA BORGIA (Lucrezia Borgia) (Richard Oswald-Film AG, DE 1922)

Regia/dir., prod.: Richard Oswald; *scen.:* Richard Oswald, libero adattamento di fatti storici e del romanzo / *liberal adaptation of historical events and the novel* *Lucrezia Borgia* (1913) di/by Harry Scheff; *f./ph.:* Karl Freund, Karl Vass, Carl Drews, Frederik Fuglsang;

scg./des.: Robert Neppach, Botho Höfer; *cost.:* Robert Neppach; *cast.:* Liane Haid (Lucrezia Borgia), Conrad Veidt (Cesare Borgia), Albert Bassermann (papa/Pope Alexander VI), Paul Wegener (Micheletto), Heinrich George (Sebastiano), Edgar Adolf Licho (Lodovico), Wilhelm Dieterle (Giovanni Sforza), Lothar Mülthel (Juan Borgia), Alfons Fryland (Alfonso, principe di Aragona/Prince of Aragon), Käte Waldeck-Oswald (Naomi), Alexander Granach (un prigioniero/a prisoner), Anita Berber (contessa/Countess Julia Orsini), Lyda Salmonova (Diabola), Mary Douce (Florentina), Max Pohl (Fratelli, l'armaiolo/an armorer), Adele Sandrock (badessa/abbess), Wilhelm Diegelmann (proprietario/landlord), Philipp Manning, Hugo Döblin (domestici di/servants of Cesare), Ernst Pittschau (Manfredo), Clementine Pleßner (moglie di/wife of Fratelli), Viktoria Strauß (Rosaura), Tibor Lubinszky (Gennaro, un paggio/a page), Else Bassermann; *riprese/filmed:* 4-7.1922, Ufa-Messter Atelier Berlin-Tempelhof (studio), Ufa-Freigelände Berlin-Tempelhof (esterni/exterior); *dist.:* Ufa; *première:* 20.10.1922, Marmorhaus, Richard-Oswald-Lichtspiele, Berlin; *data v.c./censor date:* 6.10.1922, Berlin (B.6598, Jv.); *orig. l.:* 3286 m., 3284 m. (3091 m. dopo i tagli di censura/after censorship cuts); DCP, 150' (trascritto a/transferred at 18 fps), col. (imbibito/tinted); *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin. *Didascalie in tedesco / German intertitles.*

Dopo *Lady Hamilton* del 1921, *Lucrezia Borgia* rappresenta il secondo tentativo di Richard Oswald di sfondare sul mercato cinematografico internazionale in qualità di sceneggiatore, regista e produttore di spettacolari drammi storici in costume. Il film fu girato (utilizzando contemporaneamente fino a sei cineprese) tra l'aprile e il luglio del 1922 negli studi Messter e negli stabilimenti dell'Ufa nel quartiere berlinese di Tempelhof. I giornalisti che riferivano sul progredire della lavorazione furono particolarmente impressionati dalle dimensioni dei set (erano stati costruiti tra l'altro un anfiteatro romano e, per le scene di battaglia cui partecipavano 5000 comparse, un castello che aveva, sembra, 34 metri di altezza e 125 di larghezza) oltre che dall'attenzione degli scenografi per i dettagli storici.

Nei credits la sceneggiatura di Oswald viene indicata come un "libero adattamento di fatti storici" basato su un dimenticato romanzo del 1913. Inserendo date precise nella copia destinata alla distribuzione (a cominciare dalla didascalia d'apertura "Accadde il 3 luglio 1495"), Oswald sottintende che la sua è una genuina rappresentazione di eventi storici ed in effetti molti critici elogiarono l'accuratezza con cui raffigura l'Italia rinascimentale. Altri tuttavia si sentirono in dovere di segnalare al pubblico i significativi cambiamenti apportati da Oswald nelle relazioni di parentela fra i membri del clan dei Borgia. Il suo Rodrigo Borgia/Papa Alessandro non è più il padre di Cesare, Giovanni e Lucrezia, bensì lo zio; Lucrezia non è la sorella dei primi due, ma la cugina. Mentre Cesare ha mantenuto la reputazione di belva assetata di sangue (egli è un maniaco sessuale le cui azioni sono dettate essenzialmente dalla gelosia), Rodrigo/Papa Alessandro è stato trasformato in un *pater familias* che ha a cuore soprattutto il

buon nome del casato e cerca di tenere a bada il parentado. Benché alla fine chieda all'ex marito Giovanni Sforza di portarle la testa di Cesare, Lucrezia è in fondo una brava ragazza che sa respingere con coraggio le libidinose avances di Cesare e rischia la vita per difendere Alfonso d'Aragona, l'uomo di cui è profondamente innamorata. Per il critico berlinese Herbert Ihering, Oswald aveva ritratto i Borgia come un'"amabile famiglia borghese tormentata da quel mostro di Cesare". Il taglio della scena di 1,6 metri in cui papa Alessandro, mentre esamina un modello della basilica di San Pietro, dà a Lucrezia un bacio (quasi sicuramente innocente) rivela che, per il censore, le modifiche apportate da Oswald alla realtà storica in nome dell'accettabilità commerciale, non erano bastate a far etichettare il film "solo per adulti" senza tagli ulteriori.

Per un pubblico moderno la trama può risultare a tratti confusa, in quanto Oswald tende a introdurre personaggi, motivi o temi che poi apparentemente dimentica mano a mano che la vicenda si dipana: è il caso di Girolamo Savonarola (nella realtà storica un acerrimo nemico di papa Alessandro), che all'inizio del film fa una breve apparizione in due inquadrature, prima di svanire, nome e destino, in poche didascalie. Parecchi personaggi – come una contessa Orsini e una domatrice di leoni di nome Diabola – sembrano unicamente resti di trame secondarie non pienamente sviluppate. Naomi, la contadinella di cui è invaghito Giovanni Borgia (interpretata dalla moglie di Oswald, Käte Waldeck) è un personaggio totalmente di fantasia. I disperati tentativi compiuti da Giovanni per evitare che ella venga data in pasto ai leoni, e infine la morte di Naomi in un anfiteatro romano sono tipici esempi della tendenza di Oswald a inserire episodi che si distinguono per l'effetto visivo, piuttosto che per il contributo che recano allo sviluppo della trama. Per star dietro a tutti i personaggi del film, gli spettatori dovranno probabilmente vederlo più di una volta, il che peraltro non è spiacevole, considerando le notevolissime interpretazioni di un cast stellare guidato da Albert Bassermann e Conrad Veidt.

Il restauro si basa su cinque elementi, tre dei quali (1907 m.) provenienti dal Bundesarchiv-Filmarchiv: (1) un negativo nitrato dell'ex Reichsfilmarchiv, mancante del rullo 3; (2) una copia con didascalie in tedesco proveniente dall'ex Staatliches Filmarchiv der DDR, mancante anch'essa del rullo 3; (3) una copia con didascalie in ungherese; (4) un controtipo positivo (2183 m.) posseduto dalla Murnau-Stiftung, mancante a sua volta del rullo 3; (5) una copia imbibita quasi completa con didascalie in inglese (3005 m.) fornita dall'animatore e collezionista americano John Conning. Il restauro si basa principalmente su quest'ultima copia e sui documenti della censura messi a disposizione dalla Deutsche Kinemathek di Berlino. I cartelli delle didascalie sono tutti nuovi. – HORST CLAUS

Lucrezia Borgia marks Richard Oswald's second attempt (after Lady Hamilton, 1921) to break into the international film market as a scriptwriter, director, and producer of spectacular historical costume dramas. The film was shot (using up to six cameras simultaneously) between April and July 1922 in the Messter-Studios and on Ufa's

studio lot in Berlin-Tempelhof. Journalists reporting on the progress of the production were particularly impressed by the sheer size of the sets (among others, a Roman arena and a castle reportedly 34 metres high and 125 metres wide, built for battle scenes involving 5,000 extras) and their designers' attention to historical detail.

The credits describe Oswald's script as a "liberal adaptation of historical facts" based on a now-forgotten novel of 1913. Inserting specific dates into the release print (starting with the opening title "It was on the 3rd of July 1495"), Oswald actually suggests that it is a genuine representation of historical events, and a number of critics indeed praised the visual accuracy of the film's depiction of Renaissance Italy. Others however felt it necessary to make audiences aware of significant changes Oswald made to the family relationships of the members of the Borgia clan. His Rodrigo Borgia/Pope Alexander is no longer the father of Cesare, Juan, and Lucrezia, but their uncle; Lucrezia is not their sister but a cousin. While Cesare has retained his reputation as a blood-thirsty maniac (a sexual predator, his actions are mainly prompted by jealousy), Rodrigo/Pope Alexander has been turned into a pater familias who is concerned about his family's reputation and tries to keep his relatives in check. Though Lucrezia eventually demands that her ex-husband Giovanni Sforza brings her the head of Cesare, she really is a nice young lady who courageously fights off Cesare's lecherous advances and risks her life to defend Alfonso of Aragon, the man she deeply loves. Berlin critic Herbert Ihering thought Oswald turned the Borgias into a "pleasant bourgeois family that suffered under the monster Cesare". The removal of 1.6 metres of film showing Pope Alexander giving Lucrezia an (almost certainly innocent) kiss while inspecting an architectural model of St. Peter's reveals that, for the censor, Oswald's changes to recorded history in the interest of commercial acceptability did not go far enough for the film to be released for "adults only" without a further cut.

Modern audiences may at times find the plot confusing, as Oswald tends to introduce characters, motifs, or themes which he seems to forget as the plot evolves. An example would be Girolamo Savonarola (in real life a severe critic of Pope Alexander), who in the early part of the film makes a brief appearance in two shots before his name and fate fade away in a few written titles. Several characters – such as a Countess Orsini and a female lion tamer named Diabola – appear to be remnants of subplots that were never fully developed. Juan Borgia's peasant girl friend Naomi (played by Oswald's wife Käte Waldeck) is an entirely fictional character. His desperate attempts to save her from being fed to the lions and her death in a Roman arena are examples of Oswald's tendency to include materials for their visual effect rather than their contribution to the advancement of the plot. Spectators trying to keep track of all the film's characters will probably have to watch it more than once – which should not be too arduous, given some outstanding performances by a stellar cast headed by Albert Bassermann and Conrad Veidt.

The restoration is based on five elements, three of which (1907 m.) came from the Bundesarchiv-Filmarchiv: (1) a nitrate negative from the

former Reichsfilmarchiv, missing Reel 3; (2) a print with German titles from the former Staatliches Filmarchiv der DDR, also missing Reel 3; (3) a print with Hungarian titles; (4) a dupe positive (2183 m.) owned by the Murnau-Stiftung, again missing Reel 3; and (5) a tinted, almost complete print with English titles (3005 m.), supplied by the American cartoonist and film collector John Conning. The restoration is based mainly on the tinted print with English titles and the censorship card for the film supplied by the Deutsche Kinemathek, Berlin. The title cards are all new. – HORST CLAUS

MAT [La madre / Mother] (Moskovskii kinokomitet, RSFSR 1920)
Regia/dir: Aleksandr Razumnyi; *scen:* M. Stupina; *f./ph:* Aleksandr Levitskii, Nikolai Rudakov; *scg./des:* Vladimir Yegorov; *cast:* Lidiya Sychiova (Nilovna, la madre/*the mother*), Ivan Bersenev (Pavel, il figlio/*the son*), Aleksandr Cheban (Vlasov, il padre/*the father*), Aleksandr Orlov (Andrei Nakhodka); 35mm, 1150 m., 63' (16 fps); *fonte copia/print source:* Gosfilmofond, Moscow.
Didascalie in russo / *Russian intertitles.*

La prima trasposizione per lo schermo del romanzo del 1906 di Maxim Gorky sulla lotta proletaria, *Mat*, fu girata nel 1919, quando gli ultimi scampoli del cinema imperiale russo iniziavano a conformarsi al così diverso stampo sovietico. La produzione fu affidata al Moskovskii kinokomitet (Comitato moscovita del cinema), un organismo che era stato fondato nel 1918 per controllare la produzione cinematografica privata e a cui erano state assegnate alcuni dei “vecchi” impianti di produzione. Lo stesso Gorky aveva partecipato alla sua progettazione, proponendo una serie di grandiosi film storici.

L'accordo per la regia del film fu siglato tra il Comitato e Aleksandr Razumnyi il 28 novembre 1918; il film doveva essere completato entro l'1 gennaio 1919. Non sappiamo chi lo abbia sceneggiato; mentre ne fu montatore l'eminente poeta simbolista Valery Bryusov, che, come Gorky, aveva partecipato ai lavori del Comitato. La produzione fu rallentata dalla disintegrazione dell'economia russa e la penuria di pellicola positiva rimandò l'uscita del film fino al maggio 1920. Razumnyi aveva svolto vari mestieri del cinema prima di diventare uno dei primi registi che aderirono al partito bolscevico – e continuò a dirigere film – definiti dallo studioso di cinema Nikolai Lebedev come “ben fatti, realistici ‘lavori di genere’” – fino ai primi anni '60 del secolo scorso. Malgrado il suo messaggio politico, *Mat* appare in primo luogo come un film di contrasti compositivi: il bianco della neve contrapposto ai toni scuri degli abiti e delle dimore dei lavoratori; il conforto domestico all'inespressività degli spazi burocratici. Nel sottolineare gli elementi caratteristici del recente passato russo, ancora troppo vivo per essere toccato dalla stilizzazione ideologica, il film segue il metodo di Gorky, ovvero, come scrisse Grigorii Kozintsev, “l'utilizzazione di tutti gli elementi dell'ambiente sociale” per raggiungere una “tattilità quasi insopportabile”.

Il direttore della fotografia Aleksandr Levitskii, già importante collaboratore in progetti di alto profilo come *Vojna i mir* (Guerra e

pace) del 1915, aveva dato prova, come affermò Yakov Protazanov “di ammirevole capacità produttiva, inventiva e tenacia”. In *Mat*, queste qualità lo aiutarono – unitamente al collega Nikolai Rudakov (che sarebbe presto emigrato in Francia per lavorare, come Nicolas Roudakoff, soprattutto per gli studi Albatros) – a ottenere risultati soddisfacenti in condizioni davvero ardue.

La semplicità realistica degli interni del film fu opera di Vladimir Yegorov, un artista che aveva disegnato le scene per l'innovativo allestimento del 1908 del Teatro d'Arte di Mosca di *L'uccellino azzurro* di Maeterlinck e per il film *Portrait Doriana Greja* (Il ritratto di Dorian Gray) diretto nel 1915 da Vsevolod Meyerhold e fotografato da Levitskii.

Per il ruolo del giovane rivoluzionario Pavel, Razumnyi ingaggiò un altro talento del Teatro d'Arte di Mosca, Ivan Bersenev, la cui recitazione combinava abilmente autenticità psicologica e tonalità romantiche secondo uno stile poi comunemente utilizzato nelle immagini degli eroi del “realismo socialista”. Il ruolo della madre fu interpretato invece dalla veterana dello schermo Lidiya Sychiova con una verve melodrammatica che fu giudicata incongrua con l'immagine dell'eroina di Gorky. Nel 1921, Razumnyi vide alcuni brani del suo film inclusi in un altro come materiale documentaristico. Il negativo di *Mat* è stato considerato perduto fino a quando non venne riscoperto – ancorché privo di vari episodi chiave – nel 1950.

Questa prima versione cinematografica dell'opera di Gorky sarebbe stato presto oscurata dall'adattamento ben più rilevante sul piano estetico e storico che Pudovkin avrebbe diretto nel 1926. Il film di Razumnyi, generalmente ritenuto illustrativo, episodico e arcaico (pecche esacerbate dalle attuali lacune), assume un significato che va oltre il suo status storico di uno dei primi prodotti preservati dell'industria cinematografica sovietica. È infatti un buon esempio di come un gruppo di zelanti professionisti possa trasformare le proprie scarse risorse in un ambizioso lavoro cinematografico.

SERGEI KAPTEREV

The first screen version of Maxim Gorky's 1906 novel of proletarian struggle, Mother, was shot in 1919, when the remnants of Russian imperial cinema began to be shaped into a very different, Soviet mold. The production was undertaken by the Moscow Cinema Committee, a body established in 1918 for controlling private film production and allotted some of the “old” production facilities. Gorky himself participated in its planning, proposing a grandiose series of historical films.

The agreement on the film's direction was signed between the Cinema Committee and Aleksandr Razumnyi on 28 November 1918; the film was to be finished by 1 January 1919. Not much is known about the screenplay's author; however, its editor was the leading Symbolist poet Valery Bryusov, who, like Gorky, participated in the Committee's work. The production was slowed down by the disintegration of the Russian economy, and the lack of positive film stock postponed the film's release until May 1920.

Razumnyi had held various cinema jobs before he became one of the

first filmmakers to join the Bolshevik Party, and continued to direct films – characterized by cinema scholar Nikolai Lebedev as “well-crafted, realistic ‘genre’ works” – until the early 1960s.

Despite its political message, *Mother* appears primarily a film of textural contrasts: the whiteness of snow contrasted with the darkness of the workers’ housing and clothes; the comfort of home, with the soullessness of bureaucratic spaces. In its emphasis on textures of the recent Russian past, still too vivid to be touched by ideological stylization, the film follows Gorky’s method, which Grigorii Kozintsev described as “the utilization of all elements of the milieu” for reaching an “almost unbearable tactility”.

Cinematographer Aleksandr Levitskii, a contributor to such high-profile projects as *War and Peace* (1915), had demonstrated, in the words of Yakov Protazanov, “a remarkable capacity for work, inventiveness and persistence”. In *Mother*, these qualities helped him – and his colleague Nikolai Rudakov (who would soon emigrate to France to work, as Nicolas Roudakoff, mainly for the Albatros studios) – to provide expert cinematography under arduous conditions.

The realistic simplicity of the film’s interiors was achieved by Vladimir Yegorov, an artist responsible for the sets for the Moscow Art Theater’s groundbreaking 1908 production of Maeterlinck’s *The Blue Bird* and for the design of *The Picture of Dorian Gray*, a 1915 film co-directed by Vsevolod Meyerhold and photographed by Levitskii.

For the role of the young revolutionary Pavel, Razumnyi employed another Moscow Art Theater talent, Ivan Bersenev, who chose for his acting an ingenious combination of psychological authenticity and romantic tonality later commonly employed in the images of “Socialist Realist” heroes. By contrast, the title role of the mother was played by veteran film actress Lidiya Sychiova in a melodramatic vein which has been criticized as incongruous with the image of Gorky’s heroine.

In 1921 Razumnyi saw fragments from his film included in another film under the guise of documentary material. The film’s negative was considered lost until rediscovered in 1950, albeit without several key episodes. The first screen version of *Mother* was soon to be overshadowed by an aesthetically and historically more significant adaptation under the direction of Pudovkin in 1926. Commonly viewed as illustrative, episodic, and archaic – flaws exacerbated by its present incomplete form – the significance of Razumnyi’s film goes beyond its historical position as one of the earliest preserved products of the Soviet film industry. It provides an example of how dedicated professionals can convert scarce resources into an ambitious cinematic work. – SERGEI KAPTELEV

Il programma delle Giornate 2013 include anche *Mat* (1926) di Pudovkin (sezione “Il canone rivisitato”) e il relativo trailer realizzato in Austria nel 1927 (sezione “Riscoperte e restauri”). I Pudovkin’s 1926 screen version and its 1927 Austrian trailer are also being shown. For their full credits and programme notes, please see the sections “The Canon Revisited” and “Rediscoveries and Restorations” respectively.

MUTTER [La madre / Mother] (Ottol-Film, AT 1927) (trailer)
Anim: ?; *dist:* Newa-Film; *data v.c./censor date:* 7.-11.11.1927; 35mm, 32m., c.1'30" (20 fps); *fonte copia/print source:* Österreichisches Filmmuseum, Wien.

Didascalie in tedesco / German intertitles.

Mat di Pudovkin debuttò contemporaneamente in almeno 14 importanti sale di Vienna il 18 novembre 1927. La sua uscita coincideva con il boom di popolarità conosciuto dal cinema sovietico in Austria nella seconda metà degli anni '20 grazie al clamoroso successo del *Potëmkin* di Eisenstein. La distribuzione austriaca del film fu gestita dalla Newa-Film. Il fatto che la società viennese prendesse il nome dal fiume Neva che attraversa San Pietroburgo non era una mera coincidenza: all’epoca, la Newa-Film distribuiva unicamente film sovietici e ne deteneva il monopolio per l’Austria, ivi incluse le produzioni Goskino, Belgoskino, Sovkino, Proletkino e Mezhrabpom-Rus. Cavalcando il successo critico e commerciale già ottenuto da *Mat* in altre parti del mondo, la Newa promosse massicciamente il film nelle settimane che precedettero la prima viennese, proclamandolo baldanzosamente “Der Film aller Filme” (“Il film dei film”).

Mat fu indubbiamente un’occasione di grandissimo prestigio per la Newa, tanto che le fu commissionata anche la realizzazione di un breve trailer da proiettare in esclusiva nelle sale viennesi di prima visione. La cosa interessante è che questo trailer non solo non contiene alcun materiale del film, ma evita perfino qualsiasi indicazione sul suo reale contenuto. Al contrario, si affida interamente a un’animazione fortemente stilizzata, il cui contenuto richiama più un agitprop che non un trailer di novità cinematografiche. Il suo immaginario comprende una versione angelicata della protagonista Vera Baranovskaya, con tanto d’ali, e la parola “Mutter” a grandi caratteri maiuscoli incorniciata sotto di lei, mentre una mano fluttuante nell’aria lancia fiori ai suoi piedi. Quindi, una penna semovente sottolinea le parole più significative di una recensione tratta dal periodico di cinema tedesco *Licht-Bild-Bühne*.

Il trailer fu realizzato dalla Ottol-Film, una società di produzione viennese fondata da un pioniere del cinema austriaco, Hans-Otto Löwenstein, che affiancò alle sue attività di regista la gestione di uno dei più grandi laboratori cinematografici della città. Una copia nitrato di *Mat* risalente all’epoca della sua prima distribuzione fu identificata nelle collezioni dell’Österreichisches Filmmuseum nel 2010 e restaurata digitalmente nel 2011. Forse potrà sembrare irrilevante ricordare che la copia nitrato sopravvissuta era stampata su pellicola Gevaert, in questo caso, tuttavia, ciò assume una certa rilevanza storica: la Ottol-Film era all’epoca il distributore autorizzato delle pellicole Gevaert in Austria. – OLIVER HANLEY

Pudovkin’s Mat opened simultaneously in no fewer than 14 leading Viennese cinemas on 18 November 1927. Its release coincided with a popularity boom experienced by Soviet films in Austria in the latter half of the 1920s following the runaway success of Eisenstein’s Battleship Potemkin. The film’s Austrian distribution was handled by

Newa-Film. That the company was named after the river Neva, which flows through Saint Petersburg, was no mere coincidence: at the time Newa dealt exclusively in Soviet films, and held the monopoly for the distribution of Soviet films in Austria, including productions by Goskino, Belgoskino, Sovkino, Proletkino, and Mezhrabpom-Rus. No doubt taking advantage of the critical and commercial success already experienced by Mat' in other parts of the world, Newa promoted the film heavily in the weeks before its Viennese release, boldly heralding it as "Der Film aller Filme" ("The film of all films").

The film was clearly a commodity of the highest prestige for Newa, as it even commissioned the production of a short trailer exclusively for first-run cinemas in Vienna. What is significant about the trailer is that it contains no footage from the film, and eschews any indication of the film's actual content. Instead, it consists completely of highly stylized animation, the content of which is more agitprop than a preview of coming attractions. Its imagery features an angelic depiction of lead actress Vera Baranovskaya, complete with wings, with the word "Mutter" emblazoned in large capital letters below, while a floating hand throws flowers at her feet. Later, an autonomously moving pen quotes a review from the German film periodical Licht-Bild-Bühne, underlining its key words.

The trailer was produced by Ottol-Film, a Viennese production company founded by the pioneer Austrian filmmaker Hans-Otto Löwenstein. In addition to its production activities, Ottol-Film also ran one of the largest film laboratories in the city. A vintage nitrate release print of Mutter was identified in the collections of the Austrian Film Museum in 2010 and digitally restored in 2011. While it may be considered trivial to mention that the surviving nitrate print was printed on Gevaert stock, in this instance it bears a certain amount of historical relevance: Ottol-Film was the licensed distributor of Gevaert film stock in Austria at that time. – OLIVER HANLEY

Questo trailer sarà proiettato immediatamente prima del lungometraggio di Pudovkin del 1926, *Mat* (v. scheda nella sezione "Il canone rivistato"). *I This trailer will be screened immediately before Pudovkin's 1926 feature Mat (for full credits and programme note, see the "Canon Revisited" section).*

THE NEW OPERATOR (Les Inconvénients du cinema) (Lubin Manufacturing Company, US 1911)

Regia/dir: ?; *cast:* George Rheem, Mae Hotely, Harry Myers, Spottiswoode Aitken, Florence Lawrence(?); DCP (da/from 35mm), 5'18" (trascritto a/transferred at 18 fps); *fonte copia/print source:* Lobster Films, Paris.

Didascalie in francese / French intertitles.

Lo Studio Lubin è in piena attività quando un intruso offre i suoi servizi come cameraman. Gli viene affidata una cinepresa Williamson con il treppiede, che il nuovo operatore si appresta a usare con grande entusiasmo. La sua incauta scelta dei soggetti, tuttavia, lo espone a tali batoste che non vede l'ora di restituire la cinepresa allo studio. In sala

di proiezione, il film si rivela un compendio di tutti i possibili errori che può commettere un cineoperatore.

The New Operator, che fu distribuito il 24 luglio 1911 abbinato a un altro mezzo rullo (*Wifey's New Hat*) della Lubin Manufacturing Company, offre la rara opportunità di dare una sbirciata all'interno del "nuovo studio modello" di Lubin che era situato nella zona nord di Filadelfia tra la Twentieth Street e l'Indiana Avenue. Dei grandi spazi interni delimitati da pareti di vetro dello studio di Lubin sono sopravvissute numerose fotografie, ma questo è l'unico filmato che ce li mostra in piena attività.

Nel film fanno la loro apparizione alcuni tra i più popolari attori della scuderia di Lubin, tra cui George Rheem (il regista che consegna la cinepresa al nuovo cameraman); Mae Hotely (la ragazza che si bacia con l'operaio in cucina); e Harry Myers e Spottiswood Aitken (nella scena finale ambientata nella sala di proiezione). Myers appare anche come l'innamorato incauto nella sequenza della panchina girata nel parco. L'attrice che si intravede sullo sfondo dello studio forse è Florence Lawrence.

Le macchine da presa Williamson che vediamo nel film erano state usate per anni da Lubin, ma nel 1911 cominciarono ad essere sostituite dalla versione Lubin dell'apparecchio Pathé per le sole riprese in teatro di posa. Ciò potrebbe spiegare perché lo studio non ebbe troppe remore nel maltrattare la macchina usata dallo sciagurato "operatore". Le scene filmate a Market Street nella zona centrale di Filadelfia e nel limitrofo Fairmont Park, con la Memorial Hall del 1876 sullo sfondo, ci mostrano scorci unici della vivace città che fu tra le prime ad avviare una fiorente attività cinematografica, anche se le frenetiche immagini girate dal nuovo operatore a volte scorrono a ritroso, capovolte o a velocità raddoppiata. Resta da chiarire perché il film sia sopravvissuto con il logo Gaumont e le didascalie e gli inserti in francese. Che sia un Lubin piratato? – JOSEPH P. ECKHARDT

The Lubin Studio is a hive of activity when an interloper offers his services as a cameraman. He is given a Williamson camera on its tripod and eagerly sets off to make use of it. His indiscreet choice of subjects, however, exposes him to so many beatings that he is only too happy to return the camera to the studio. In the viewing room, his film turns out to be an omnibus of every possible mistake a cameraman can make.

The New Operator, released on a split reel (with Wifey's New Hat) by the Lubin Manufacturing Company on 24 July 1911, offers us a rare peek inside Lubin's "New Model Studio" at Twentieth Street and Indiana Avenue in North Philadelphia. While numerous still photographs of the large glass-enclosed interior survive, this is the only extant footage that shows the space in use.

Several of Lubin's more popular photoplayers can be seen, including George Rheem, who portrays the director handing over the camera to the new cameraman; Mae Hotely, as the girl getting kissed in the kitchen by a workman; and Harry Myers and Spottiswoode Aitken in the final screening room shot. Myers also appears as the indiscreet

lover on the park bench. An actress seen briefly in the far background of the studio may be Florence Lawrence.

The Williamson cameras seen here had been in use for years by Lubin but were being phased out in 1911 in favor of Lubin's version of the Pathé studio camera. This may explain why the studio had no qualms about physically abusing the machine used by the hapless "operator". The shots of Market Street in central Philadelphia, and the scenes in Philadelphia's Fairmount Park, with the 1876 Memorial Hall in the background, provide unique glimpses of the vibrant city that hosted one of the earliest film industries, even if the hapless new operator's frenetic footage does at times run backwards, upside down, and at double speed. How the film came to survive with the Gaumont logo and French intertitles and inserts is unexplained. Could someone have duped a Lubin? – JOSEPH P. ECKHARDT

UNA NUEVA Y GLORIOSA NACIÓN (The Charge of the Gauchos / La carica dei gauchos / The Beautiful Spy) (Sociedad General Cinematográfica / Film Booking Offices of America (F.B.O.), AR/US 1928)

Regia/dir: Albert H. Kelley; *prod., scen:* Julián De Ajuria; *riduzione italiana/Italian abridged version:* Vittorio Malpassuti; *cast:* Francis X. Bushman (Manuel Belgrano), Jacqueline Logan (Mónica Salazar), Guido Trento (Monteros), Paul Ellis (Balcarce), Henri Kolker (viceré/Viceroy Cisneros), Charles Hill Mailes (Saavedra), John [Jack] Hopkins (Lezica), Charles K. French (Salazar), Olive Hasbrouck (Mariana), Mathilde Comont (zia/aunt Rosita), Lige Conley (Gómez); *riprese/filmed:* Columbia studios, Hollywood; *dist:* F.B.O. (Film Booking Offices of America); *orig. l:* 1672 m.; 35mm, 1365 m., 60' (20 fps); *fonte copia/print source:* Cineteca del Friuli, Gemona.

Didascalie in italiano / Italian intertitles.

Restauro effettuato nel 1988 a partire da una copia nitrato conservata dal collezionista Aldo Predonzan e acquisita dalla Cineteca del Friuli. / *Preserved in 1988 from a nitrate copy acquired by the Cineteca del Friuli from the collector Aldo Predonzan.*

Nel 1928, Julian De Ajuria, produttore di alcuni dei primi film argentini di finzione, tra cui *La Revolución de Mayo* (1909) o *El fusilamiento de Dorrego* (1910), realizzò un film destinato a diventare una "rara avis" nella storia del cinema popolare. De Ajuria, oltre a svolgere un ruolo attivo nell'incipiente industria cinematografica locale, aveva accumulato una fortuna con la distribuzione in Argentina dei film di produzione estera, ma era soprattutto un grande ammiratore del cinema americano. Da emigrante di successo, sognava di realizzare un film storico che emulasse lo stile spettacolare e magniloquente delle produzioni hollywoodiane "per onorare l'Argentina nel mondo" e "esprimere la sua gratitudine per il suo paese d'adozione". Dopo aver cercato invano per anni di interessare al progetto i produttori americani, alla fine decise di finanziare il film a proprie spese. Secondo alcune fonti dell'epoca, la casa di produzione di De Ajuria, la Sociedad General Cinematográfica, investì una somma ingente,

oltre 300.000 dollari. Il film fu intitolato *Una nueva y gloriosa Nación*, una frase ripresa dal testo della versione originale dell'Inno nazionale argentino, e fu diretto dall'americano Albert H. Kelley con la supervisione storica dello stesso Ajuria, che fu anche autore della sceneggiatura. Il film intreccia la fiction (una storia d'amore tra il rivoluzionario Manuel Belgrano e la figlia di un aristocratico spagnolo che ha segretamente abbracciato la causa patriottica) con gli eventi storici che condussero all'indipendenza dell'Argentina. Gli interpreti principali furono due famose star hollywoodiane dell'epoca: Francis X. Bushman, conosciuto per film quali *Romeo and Juliet* (1916) e *Ben-Hur* (1925), qui nel ruolo di Belgrano e Jacqueline Logan, già splendida Maddalena in *The King of Kings (Il re dei re, 1927)*, in quello di Mónica. Altri importanti professionisti di Hollywood fecero parte della troupe. La direzione della fotografia fu affidata a George Benoit, che aveva lavorato con registi del calibro di Raoul Walsh, mentre l'operatore alla macchina era Nicholas Musuraca, che in seguito sarebbe diventato uno dei collaboratori abituali di Jacques Tourneur. Il film, girato negli studi della Columbia a Los Angeles, richiese meticolose e costosissime scenografie. Alcuni giornali dell'epoca riferirono che De Ajuria dovette sborsare la colossale somma di 15.000 dollari solo per la ricostruzione del Cabildo di Buenos Aires. Furono ingaggiati consulenti storici per garantire a scene e costumi la maggiore accuratezza possibile e oltre duemila comparse presero parte alle scene di massa. Il film fu proiettato per la prima volta il 10 marzo 1928 al Teatro Cervantes, ma nel febbraio dello stesso anno si era tenuta un'anteprima presso la residenza privata del presidente argentino Marcelo T. de Alvear, con la partecipazione di importanti personalità dell'epoca. Pochi giorni dopo la proiezione, Alvear inviò a De Ajuria una lettera elogiativa dichiarando che il film avrebbe contribuito all'educazione patriottica del popolo "così necessaria per creare uno spirito nazionale". Non una sola copia di questo film è sopravvissuta in Argentina, e per molti anni i ricercatori l'hanno considerato perduto. Nel 2010, nell'ambito delle celebrazioni del centenario della Rivoluzione di Maggio, presi parte a un progetto di studi che aveva per tema la rappresentazione delle guerre d'indipendenza nel cinema latino-americano. Sapendo che il film, seppure in edizione ridotta, aveva avuto una distribuzione mondiale, iniziai a setacciare gli archivi europei e americani nel tentativo di rintracciarne una copia, probabilmente celata sotto il suo titolo americano: *The Charge of the Gauchos* (il titolo dell'edizione inglese era invece *The Beautiful Spy*). Rimasi piacevolmente sorpresa quando appresi che la Cineteca del Friuli possedeva una copia nitrato, magnificamente restaurata, di una delle versioni ridotte che erano circolate in Italia. Alcuni storici argentini sostengono che la versione circolata in Italia fosse intitolata *Belgrano*, ma in realtà la pellicola fu distribuita dal Film Booking Offices of America (FBO) – in seguito RKO Radio Pictures – con il titolo di *La carica dei gauchos*, traduzione letterale di quello americano. Oggi, a più di 85 anni dall'uscita, possiamo finalmente vedere una copia di questo curioso film transnazionale. – ANDREA CUARTEROLO

In 1928 Julián De Ajuria, producer of some of the first Argentine fiction movies, such as *La Revolución de Mayo* (*The May Revolution*, 1909) and *El fusilamiento de Dorrego* (*The Shooting of Dorrego*, 1910), made a film that would become a *rara avis* in the history of popular cinema. Besides taking an active role in the incipient local cinema industry, De Ajuria, who had made a fortune as distributor of foreign motion pictures in Argentina, was a great admirer of American cinema. As a successful immigrant, his dream was to make a historical film which resembled the spectacular and grandiloquent style of Hollywood productions, “to dignify the conception of Argentina in the world” and “to express his gratitude to his country of adoption”. For many years he tried in vain to interest American producers in the project, finally deciding to finance the film on his own. According to period sources, De Ajuria’s production company, *Sociedad General Cinematográfica*, invested over \$300,000, an extravagant sum for a popular film.

The movie bore the title *Una nueva y gloriosa nación*, a phrase taken from the original version of the Argentine national anthem, and was directed by the American Albert H. Kelley, under the historical supervision of De Ajuria himself, who was also responsible for the script. The story interweaves a fictional love affair between revolutionary Manuel Belgrano and Mónica Salazar, the daughter of a Spanish aristocrat who has secretly embraced the patriot cause, with the historical events that would lead to Argentine independence. The film featured two celebrated Hollywood screen stars of the time in the leads: Francis X. Bushman, known for such films as *Romeo and Juliet* (1916) and *Ben-Hur* (1925), played Belgrano, and Jacqueline Logan, who had recently shone as *Mary Magdalene* in DeMille’s *The King of Kings* (1927), played Mónica. Other renowned Hollywood professionals formed part of the crew. The cinematography was entrusted to Georges Benoit, who had worked with leading directors such as Raoul Walsh, and the camera operator was Nicholas Musuraca, who would later work regularly with Jacques Tourneur. Shot at the Columbia studios in Hollywood, the production was expensive and meticulously staged. Newspapers reported that De Ajuria paid the exorbitant amount of \$15,000 for the replica of the Buenos Aires Cabildo, the elaborate building housing the municipal government. Historical advisors were hired to reproduce the sets and the costumes as accurately as possible, and over 2,000 extras took part in the crowd scenes.

The film premiered in Buenos Aires on 10 March 1928, at the *Teatro Cervantes*, after a preview in February in the private residence of Argentine president Marcelo T. de Alvear, attended by important personalities of the period. A few days after the private preview Alvear sent De Ajuria a laudatory letter, stating that the film would contribute to the patriotic education of the people, “so necessary to create a national spirit”.

No copies of the film have survived in Argentina, and for many years researchers considered it lost. In 2010, as part of the bicentennial celebrations of the May Revolution, I took part in a project to study the representations of the wars of independence in Latin American cinema. Aware that the film was widely distributed in abridged versions,

I began to comb European and American archives in an attempt to find a surviving copy, probably disguised under its American release title, *The Charge of the Gauchos*. (It was released in Britain as *The Beautiful Spy*.) I was pleasantly surprised to learn that the *Cineteca del Friuli* held a nitrate copy, beautifully restored, of one of the condensed versions that circulated in Italy. Though some Argentine historians maintain that the film was exhibited in Italy under the title *Belgrano*, the movie was in fact distributed by *Film Booking Offices of America* (FBO) – which would later become *RKO Radio Pictures* – as *La carica dei gauchos*, a literal translation of the American title. Today, over 85 years after its release, we can finally see a copy of this curious transnational film. – ANDREA CUARTEROLO

PIMPLE IN OLIVER TWISTED (Piccadilly Films, GB 1917)

Regia/dir: Fred Evans, Joe Evans; *cast:* Fred Evans (Pimple nella parte di/as Bill Sykes [Sykes]); 35mm, 820 ft., 12' (18 fps), inizio e fine incompleti/*beginning and end incomplete*; *fonte copia/print source:* Tony Scott, Film & Photo, London.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Questa spassosa parodia dickensiana, occasionata probabilmente dal lungometraggio prodotto da Jesse L. Lasky e da poco uscito, *Oliver Twist* (1916), consiste in una serie di rifacimenti delle scene madri di questa storia tante volte adattata... con una deliziosa variante. Purtroppo, in questa copia manca l’inizio e quindi la situazione si chiarisce solo quando vediamo Pimple, nel ruolo di Sykes (quest’errata grafia era piuttosto comune), e Oliver davanti all’Accademia del Crimine di Fagin (“Corsi di scippo: 1 sterlina e 1 scellino a trimestre – Chiedere il programma”) e un produttore dal fare istrionico irrompe sulla scena strapazzando Pimple perché non si è dimostrato abbastanza violento. Tutto si spiega: stiamo assistendo a un film sulla realizzazione di un film, che aggiunge quindi una dimensione ulteriore alla rude e immediata comicità fisica, e qualche volta violenta, del sempre popolare e amato clown inglese. La scena successiva, quella della rapina e del furto con scasso, è importante la presenza del cane di Sykes, *Bulls Eye*, che ha difficoltà a stare diritto in quanto impagliato. Ma il momento culminante è quello della morte di Nancy – una scena sempre difficile da rappresentare per la sua spietata brutalità. La prima candidata alla parte non accetta di subire tanta violenza e abbandona infuriata il set; il produttore propone una seconda attrice che però reagisce a morsi alle bastonate di Pimple. Alla fine il ruolo della povera vittima viene affidato a un manichino in cuffia e crinolina. Sykes continua a scaraventare a terra Fagin, distruggendo la continuità della vicenda originale (“Scemo! Deve morire in prigione!”), e infine sfoga la propria frustrazione sul produttore (“Ne ho abbastanza di te! Smettila di impicciarti!”). Tutto solo nella sua soffitta, Pimple esclama: “Non è rimasto più vivo nessuno. Forse dovrei impiccarmi e farla finita!”

MICHAEL EATON

This hilarious Dickensian burlesque, presumably stimulated by the recently-released Jesse L. Lasky feature of Oliver Twist (1916), is a series of spoofs of obligatory scenes from this much adapted tale...

with a delicious twist. Unfortunately, the beginning is missing from this print, so the set-up only becomes apparent when Pimple as Sykes (a common misspelling) is standing with Oliver outside Fagin's School of Crime ("Pickpocketing £1 Is. per term – Call For Prospectus") and a histrionic Producer bursts on the scene berating Pimple for not being sufficiently violent. All is revealed: this is a film about the making of a film, providing an extra dimension to the rough-and-ready slapdash physical comedy of Britain's ever-popular and well-loved clown. The next scene involves the burglary, cracking the crib, involving much play with Sykes's dog, Bulls Eye, which has difficulty standing upright by virtue of its being stuffed.

But the highlight comes with The Death of Nancy – always a difficult scene to stage because of its intense brutality. The first candidate for the part objects to being treated so violently and stomps off the set; the Producer produces a second actress who reacts to the blows of Pimple's club by fighting back and biting him. Eventually a dummy in a bonnet and crinoline stands in for the unfortunate victim. Sykes continues to knock Fagin to the floor, destroying the continuity of the original story ("You fool! He has to die in prison!"), and finally takes out his frustration on the Producer ("I've had enough of you and your interference!"). Left alone in his garret, Pimple declares: "There's nobody alive now. I suppose I had better hang myself and get it over!"

MICHAEL EATON

[VISITA DELL'IMPERATORE CARLO I A TRIESTE, GIUGNO 1917 / EMPEROR KARL I VISITS TRIESTE, JUNE 1917] (? , AT 1917)

Regia/dir: ?; f./ph: ?; 35mm, 139 m., 7' (18 fps); fonte copia/print source: Cineteca del Friuli, Gemona/La Cappella Underground, Trieste. Senza didascalie. / No intertitles.

Il nitrato di questo film è stato acquisito negli anni '50 dal farmacista triestino Cesare Valle; il figlio Nevio l'ha donato alla Cappella Underground. Nel gennaio 2012 una copia video è stata presentata al Trieste Film Festival. Successivamente il nitrato è stato affidato al Filmarchiv Austria che ha effettuato la preservazione, consegnando un positivo 35mm alla Cineteca del Friuli. / *This copy, part of the Cineteca del Friuli's collection of materials on the First World War, was printed from a 35mm nitrate positive donated by Mr. Nevio Valle to the cineclub La Cappella Underground of Trieste and now held by Filmarchiv Austria, who preserved it in 2012.*

Karl Franz Josef von Habsburg venne alla luce 17 agosto 1887; al momento della nascita era quinto nell'ordine di successione al trono. Il suicidio di Rodolfo, primogenito dell'Imperatore Franz Joseph I, la scomparsa dei più anziani pretendenti e l'attentato di Sarajevo (28 giugno 1914) trasformarono il giovane arciduca in erede presuntivo. L'imperatore lo tenne volutamente lontano da ogni decisione politica al fine di preservarlo pulito agli occhi di quelli che sarebbero di lì a breve divenuti "i suoi popoli". Salito al trono il 21 novembre 1916 tentò

di essere l'imperatore della pace, cercando invano una conclusione del primo conflitto mondiale che non vedesse anche il crollo della dinastia. Tentò di essere spesso al fronte visitando le più lontane regioni dell'impero e i soldati che al momento della sua incoronazione ne difendevano ancora con successo i confini. Giunse in più occasioni anche a Trieste accompagnato dalla moglie Zita di Borbone-Parma (1892-1989). Il filmato documenta una sua visita alla città e ai dintorni svoltasi tra la fine di maggio e i primi di giugno del 1917, in occasione delle scaramucce conclusive della decima battaglia dell'Isonzo (12-28 maggio 1917) che costò ai due contendenti 250.000 perdite. Il girato mostra l'arrivo dell'Imperatore e del suo seguito ad Adelsberg (Postumia-Postojna). Nella scuola non più esistente e all'epoca sede del comando della Isonzoarmee, venne ricevuto dal generale Svetozar Boroevic von Bojna, per recarsi poi in visita a Sezana (Sesana) dove sulla via principale accanto a casa Scaramangà (villa Mirasassi) gli vennero presentati alcuni ufficiali responsabili dell'Abschnitt III, il 3° settore difensivo: FZM (Feldzeugmeister) Wenzel Wurm, Obst. (Oberst) Janečka Artillerieführer (comandante dell'artiglieria), Obst. (Oberst) Nadherni Fliegerstabschef (capo dello stato maggiore sezione aeronautica), Graf (Conte) Crenneville, Oblt. (Oberstleutnant) Körner Edler von Siegringen Theodor, Generalstabschef (capo dello stato maggiore del settore). Al seguito dell'Imperatore anche il Gdl (General der Infanterie) Arthur Arz von Straussenburg (capo di stato maggiore – succeduto a Conrad von Hötzendorf) e il FML (Feldmarschall) Ritter von Marterer (capo della cancelleria imperiale). Le scene successive sono state girate a Opicina (visibile una vettura della trenovia) mentre, accompagnato dall'ammiraglio Alfred von Koudelka, gli vengono presentati ufficiali e soldati decorati per il loro meritevole contributo nel corso della decima battaglia dell'Isonzo. Segue nei giorni sabato 2 e domenica 3 giugno una visita alla città di Trieste, documentata nel diario dei Seepfadfinder Triest (Scouti marini Trieste) con le seguenti parole: "al mattino ci fu una breve visita di sua maestà l'imperatore a Trieste", proseguendo così per la domenica: "dopo alcuni incidenti come falsi allarmi eccetera, si vide la macchina dell'Imperatore. Erano le 12,10 quando la nostra amata imperatrice Zita passò tra il giubilo della folla e una pioggia di fiori davanti a noi". Nel filmato è ripreso il corteo all'uscita dalla Piazza Grande (oggi dell'Unità) mentre, allontanandosi dal palazzo della Luogotenenza attraverso il giardinetto allora esistente sul lato a mare della piazza. Pochi fotogrammi documentano una sosta lungo la salita verso il Carso, luogo dal quale gli viene indicato il teatro della recente lotta; con l'imperatore il Generale Boroevic e il Luogotenente Alfred Freiherr von Fries Skene unitosi al seguito dopo la visita alla città. Allontanandosi da questo sito l'imperatore lancia un rapido sguardo alla macchina da presa, per poi tornare verso le automobili attraverso il cortile di un locale pubblico nella zona della Strada del Friuli, allora la via più diretta per chi saliva sull'altopiano. L'imperatore Karl I è morto in esilio a Madeira, il 1 aprile 1922. Per la sua ricerca della pace e il suo stile di vita è stato beatificato dal Papa Giovanni Paolo II il 3 ottobre del 2004. – ROBERTO TODERO

Karl I (1887-1922) was the last ruler of the Austro-Hungarian Empire. The great-nephew of Emperor Franz Joseph, he was propelled to the status of heir presumptive by the assassination of his uncle Archduke Franz Ferdinand at Sarajevo on 28 June 1914. He succeeded to the throne on the death of Franz Joseph in November 1916. His innumerable princedoms ranged from Auschwitz to Zator, taking in Friuli, Gorizia, and Gradisca. A devout and honourable man, he sought an end to the conflict of the First World War from the time of his accession. On the day of the Armistice, 11 November 1918, he relinquished his regal power, though to the end of his short life, in exile in Madeira, he hoped that Austria or Hungary would recall him. Revered by the Catholic Church, in 2004 he was beatified – as The Blessed Charles of Austria – on the strength of two posthumous miracles attributed to him. Pope John Paul II also designated as his feast day 21 October, the date of his marriage to Princess Zita of Bourbon Parma in 1911. Three of their children, including Crown Prince Otto (1912-2011), survived into the 21st century.

The film records Karl I's visit to the coast between late May and early June 1917, during the Tenth Battle of the Isonzo River. The entire Isonzo campaign lasted from June 1915 to November 1917: the Italian Field Marshal Luigi Cadorna's plan was to invade the Slovenian plateau, capture Ljubljana and thence threaten Vienna. The terrain imposed enormous difficulties, however. After two years of fighting, twelve battles, and losses on both sides estimated between a quarter and half a million, little territory had changed hands, and the Italians had not reached their first objective, Trieste (which was only entered after the Armistice). Thousands of ethnic Slovenes died in Italian refugee camps. – DAVID ROBINSON

The film begins with the arrival of the Emperor and his retinue at Postojna. In the no longer existing school headquarters of the Isonzo Army, he is received by General Svetozar Boroevic von Bojna. A visit to Sesana follows: on the main street beside the Villa Mirasassi are presented the officers in charge of the sector. The succeeding scenes are filmed in Opčine: Admiral Alfred von Koudelka presents recently decorated officials and soldiers. On 2 and 3 June Karl I visits Trieste. The diary of the Scuti Marini [Sea Scouts] records: "This morning there was a brief visit to Trieste of His Majesty the Emperor. After a few incidents such as false alarms, the Emperor's car was seen. At 12.10 our beloved Empress Zita passed before us among the jubilation of the crowd and a rain of flowers." The film takes up the procession as it leaves the Piazza Grande, with the Town Hall behind as it passes through the garden towards the shore. The next sequence documents the observation of the battlefields with Karl I joined by General Boroevic and Lieutenant Alfred Baron von Fries-Skene [last governor of the Austrian Littoral], following the visit to the city. The emperor addresses a very human gaze to the camera before crossing a courtyard near the Strada del Friuli, then the most direct route for ascending to the plateau. (Roberto Todero, catalogue note, Trieste Film Festival 2012)

The Haghefilm/Selznick Fellowship 2013

La borsa di studio Haghefilm è stata istituita nel 1997 per favorire la formazione professionale dei più brillanti fra i diplomati della L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, che si tiene presso la George Eastman House di Rochester (New York). Il borsista trascorre un mese ad Amsterdam lavorando a stretto contatto con i tecnici del laboratorio Haghefilm e seguendo assieme a loro tutte le fasi del restauro di un cortometraggio della collezione della GEH. La vincitrice dell'edizione 2013 della Fellowship è Carole Fodor di Parigi. Nel 2011 si è laureata alla Sorbona in Lingua e Letteratura inglese e nello stesso anno ha conseguito all'università Paris III - Sorbonne Nouvelle il diploma in Cinema e Audiovisivi. La sua melodiosa voce da soprano è stata sentita nel coro della Maîtrise de Paris Conservatoire National de Paris e ha anche accompagnato artisti quali Liz McComb, Andrea Bocelli, Didier Lockwood.

The Haghefilm Fellowship was established in 1997 to provide additional professional training to outstanding graduates of The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation at George Eastman House, in Rochester, New York. The Fellowship recipient is invited to Amsterdam for one month to work alongside Haghefilm lab professionals to preserve short films from the George Eastman House collection, completing each stage of the preservation project. The recipient of the 2013 Haghefilm Fellowship is Carole Fodor, from Paris. Ms. Fodor holds an MA in English Literature from the Sorbonne (2011) and a BA in Cinema Studies from Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III (2011). Her lilting soprano voice has been heard in the choir of the Maîtrise de Paris in the Conservatoire National de Paris and in choruses accompanying such artists as Liz McComb, Andrea Bocelli, and Didier Lockwood.

A DAY WITH JOHN BURROUGHS (World Film Corp., US 1919)
Regia/dir: ?; cast: John Burroughs; 35mm, 880 ft., 13' (18 fps), col.; fonte copia/print source: George Eastman House, Rochester, NY. Preservazione finanziata da/Preservation funded by The Haghefilm Foundation.

Didascalie in inglese / English titles.

Il naturalista e saggista americano John Burroughs (1837-1921) ha svolto un significativo ruolo nello sviluppo del movimento per la conservazione del patrimonio naturalistico negli Stati Uniti. Contemporaneo di Teddy Roosevelt, Burroughs percorse una parabola culturale analoga a quella di Henry David Thoreau; fu un mentore e maestro non solo rispettato, ma anche molto amato; gli attivisti impegnati nella protezione della flora, della fauna e dei paesaggi americani lo consideravano il "Grande vecchio della natura". Nato e cresciuto nelle Catskill Mountains dello stato di New York, Burroughs elaborò la sua peculiare visione della natura grazie al lavoro quotidiano nella fattoria di famiglia. La sua stessa istruzione, ottenuta non senza fatica, gli instillò il desiderio di condividere conoscenze e amore per la natura insegnando e scrivendo. La sua prodigiosa carriera letteraria di Burroughs trae materia dalle sue osservazioni sugli uccelli, i fiori e

le distese agresti (a ancora in gran parte incontaminate) dell'America rurale e soprattutto delle natie Catskills Mountains; ma egli dedicò acute riflessioni pure alla religione, alla filosofia e alla letteratura. Il più alto riconoscimento alla sua opera fu, nel 1921, l'ammissione all'American Academy of Arts and Letters.

A Day with John Burroughs sa cogliere in modo semplice e discreto l'essenza dell'appassionato amore per la natura di quest'uomo. Girato in Prizma Color, il film ritrae Burroughs a Woodchuck Lodge, la sua residenza estiva nei pressi della fattoria di Roxbury, nello stato di New York, dove aveva trascorso la fanciullezza. L'anziano scrittore saluta tre bambini del luogo e li guida nella campagna a esplorare e identificare fiori, uccelli e altri esemplari di flora e fauna. È evidente quanto gli sia cara la bellezza dell'ondulata campagna attraversata dal fiume Hudson e il suo portamento patriarcale è resiliente e senza tempo come il paesaggio che lo circonda.

La Prizma Color Company fu fondata nel New Jersey da William Van Doren Kelley e Charles Raleigh nel 1913. Ideato dapprima come tecnica additiva a due colori simile al Kinemacolor, il sistema Prizma Color fu ulteriormente perfezionato nel 1919 come procedimento sottrattivo. La pellicola usata aveva un'emulsione su entrambi i lati, virata rispettivamente in rosso e in verde.

Negli anni tra il 1919 e il 1922, dopo il tramonto del Kinemacolor e prima che il film *The Toll of the Sea* (1922) introducesse il sistema Technicolor n. 2 con due strisce di pellicola incollate l'una sull'altra, Prizma dominò il mercato statunitense del colore naturale. In quest'arco di tempo vennero realizzati in Prizma Color in ogni parte del mondo centinaia di cortometraggi, da *Kilauea's Lakes of Fire* (1919), girato alle Hawaii, a *On the Trek into Swaziland* (1920), girato in Africa da William T. Crespinel. Molti di questi titoli venivano programmati nelle sale di prima visione insieme ai lungometraggi. Tuttavia, nonostante il crescente successo (molti di essi debuttarono a New York, al Rivoli di Broadway), i temi trattati erano limitati dai difetti tecnici della cinepresa Prizma. Resoconti di viaggio e vedute panoramiche erano i più comuni, in quanto paesaggi statici e ambienti naturali dissimulavano l'effetto di "sfrangiamento" provocato dal filtro rotante della cinepresa e visibile nelle scene con più movimento. L'azienda riuscì a realizzare un lungometraggio a soggetto – *The Glorious Adventure*, 1922 – e vari inserti per altri lungometraggi, ma una gestione malaccorta, la concorrenza sempre più aspra e problemi di brevetti la condussero al naufragio nel 1925.

CAROLINE YEAGER, JAMES LAYTON, CAROLE FODOR

The American naturalist and essayist John Burroughs (1837-1921) played a significant role in the development of the conservation movement in the U.S. Travelling a similar path as Henry David Thoreau, and a contemporary of Teddy Roosevelt, Burroughs was not only respected, but beloved as a mentor and teacher, and was regarded as the "Grand Old Man of Nature" by conservationists dedicated to preserving American natural landscapes and wildlife.

Born and raised in the Catskill Mountains of New York, Burroughs developed his distinctive view of nature through daily chores on the family farm. His own hard-won education inculcated in him a desire to share his knowledge and love of nature through teaching and writing. His prodigious literary career contained his observations on birds, flowers, and the rustic (and still largely pristine) expanses of rural America, especially his native Catskills. Burroughs also turned his insightful commentaries towards religion, philosophy, and literature. His lifework was rewarded with his election to the American Academy of Arts and Letters in 1921.

A Day with John Burroughs vividly captures the essence of the man's passionate love of nature in a simple, understated manner. Shot in Prizma Color, Burroughs is shown at Woodchuck Lodge, his summer retreat located on his boyhood farm in Roxbury, New York. He greets three local children and guides them through the countryside, investigating and identifying flowers, birds, and other wildlife. The beauty of the rolling Hudson River countryside is clearly dear to Burroughs, whose grandfatherly demeanour is as resilient and timeless as the landscape that surrounds him.

The New Jersey-based Prizma Color Company was established by William Van Doren Kelley and Charles Raleigh in 1913. A two-color additive system initially similar to the Kinemacolor process, Prizma Color had been refined by 1919 as a subtractive process. Prints were made onto double-coated film, with each color record printed on either side and dye-toned red and green.

*Following the demise of Kinemacolor, Prizma dominated the natural-color market in the U.S. from 1919 to 1922, until Technicolor's improved cemented process was first introduced with *The Toll of the Sea* (1922). Hundreds of short subjects shot all over the world were produced in Prizma Color during this time, from *Kilauea's Lakes of Fire* (1919), filmed in Hawaii, to *On the Trek into Swaziland* (1920), shot by William T. Crespinel in Africa. Most of these successful shorts enjoyed prominent billing in first-run movie theatres alongside features. Despite the increasing success of these shorts – many premiered at New York's Rivoli Theatre on Broadway – the subject matter remained limited due to the Prizma camera's technical flaws. Travelogues and scenics were common, as static landscapes and natural environments hid the temporal fringing on moving subjects caused by the camera's spinning filter wheel. One feature, *The Glorious Adventure* (1922), and several inserts into features were made, but poor management, increased competition, and patent problems led to the company's demise by 1925. – CAROLINE YEAGER, JAMES LAYTON, CAROLE FODOR*

★★★★★

National Film Preservation Foundation

Tesori americani in Nuova Zelanda

Nel 2010, la National Film Preservation Foundation e il New Zealand Film Archive annunciarono l'avvio di una partnership per preservare e rendere disponibile una straordinaria collezione di film americani che negli Usa non esistevano più e che praticamente nessuno aveva mai visto per quasi un secolo. Il capofila era *Upstream* (1927) di John Ford, una commedia di ambiente teatrale a lungo considerata perduta e rivelazione delle Giornate 2010, ma c'erano altre sorprese: il primo film sopravvissuto tra quelli diretti e interpretati da Mabel Normand; il primo filmato non documentario girato nello Yosemite; un one-reeler dei primordi con Jean the Collie, prima stella canina di Hollywood; western realizzati in Arizona, Texas e Oklahoma; comiche con Charles Puffy, Ethel Teare, Snub Pollard e Joe Murphy; produzioni dei tardi anni '20 dello studio De Mille, e molto altro ancora. Per non parlare di ciò che è venuto alla luce mesi dopo: i tre rulli iniziali di *The White Shadows*, il primo fra i lungometraggi conservatisi in cui Alfred Hitchcock è accreditato in un ruolo creativo. L'iniziativa ha portato al recupero di 176 film databili tra il 1898 e il 1929; nel 70 per cento dei casi, le copie del New Zealand Film Archive erano le uniche esistenti. Oggi le pellicole salvaguardate in Nuova Zelanda rappresentano una sorta di straordinaria capsula del tempo della distribuzione dei film americani nell'era del muto. Perché non si tratta soltanto della resurrezione di opere perdute di importanti registi – John Ford, Alfred Hitchcock, Mabel Normand – ma abbiamo davanti a noi l'intera gamma di film destinati all'esportazione oltreoceano. Filmati industriali per promuovere i prodotti made in Usa, cronache d'attualità, cartoni animati, lungometraggi, documentari di viaggi, episodi seriali, trailer e, naturalmente, comiche – insomma c'è davvero di tutto. I titoli più interessanti – per un totale di tredici – sono inclusi nel DVD *Lost and Found: American Treasures from the New Zealand Film Archive*, distribuito nel mese scorso e disponibile alle Giornate. Alcuni dei cortometraggi sono visibili anche in streaming sul sito web della NFPF, www.filmpreservation.org.

Mentre il progetto sta volgendo al termine, godiamoci qualche altra riscoperta, tributando un grande applauso al New Zealand Film Archive che ha condiviso i suoi tesori e agli archivi americani che li hanno preservati. E che questa pionieristica collaborazione guidata dalla NFPF possa spianare la via a molte altre. – ANNETTE MELVILLE

American Treasures from the New Zealand Film Archive

In 2010, the National Film Preservation Foundation and the New Zealand Film Archive announced a partnership to preserve and make available an astonishing collection of American motion pictures that no longer survived in the United States and had been virtually unseen anywhere in nearly a century. The headliner was John Ford's Upstream (1927), the long-lost backstage comedy unveiled at the Giornate festival in 2010, but there were other surprises as well: the first surviving film directed by and starring Mabel Normand; the first extant narrative shot in Yosemite; an early one-reeler with Jean the

Collie, America's first canine movie star; Westerns made in Arizona, Texas, and Oklahoma; comedies with Charles Puffy, Ethel Teare, Snub Pollard, and Joe Murphy; late 1920s productions from the De Mille studio, and many more. And that's not counting the reels from The White Shadow – the first surviving feature on which Alfred Hitchcock had a credited creative role – that turned up several months later. All told, the initiative recovered 176 films dating from 1898 to 1929; for 70 percent, the New Zealand Film Archive prints were the only known copies.

Today the prints safeguarded in New Zealand present an amazing time capsule of American film distribution in the silent era. Not only do they resurrect lost works by major directors – John Ford, Alfred Hitchcock, Mabel Normand – but also point to the full array of pictures exported overseas. Industrial films spotlighting U.S. products, news stories, cartoons, features, travelogues, serial episodes, previews, and, of course, comedies – the project includes them all. Many of the highlights – a full baker's dozen – are featured in the NFPF's DVD Lost and Found: American Treasures from the New Zealand Film Archive, released in this past month and available at the Giornate. Some of the shorter films are now streamed from the NFPF's website, <www.filmpreservation.org>.

As the initiative draws to a close, let's savor a few more rediscoveries, giving a round of applause to the New Zealand Film Archive for sharing its treasures and the American archives for preserving them, and hope that this groundbreaking collaboration spearheaded by the NFPF blazes the trail for many more to come. – ANNETTE MELVILLE

WON IN A CUPBOARD (Keystone Film Co., US 1914)

Regia/dir., scen: Mabel Normand; prod: Mack Sennett; cast: Mabel Normand (la ragazza/the girl), Charles Inslee (suo padre/her father, the constable), Charles Avery (“il suo ideale”/“her ideal”), Alice Davenport (la madre di lui/his mother), Rube Miller, Hank Mann (i balordi/the “cut ups”), Nick Cogley, Al St. John, Bill Hauber, Frank Cooley; 35mm, 950 ft., 13' (18 fps); fonte copia/print source: Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA (da materiali forniti da/from source material provided by The New Zealand Film Archive/Ngā Kaitiaki O Ngā Taonga Whitiāhua, Wellington).

Didascalie in inglese / English intertitles.

Won in a Cupboard è il primo film sopravvissuto tra quelli diretti da Mabel Normand (1892-1930), la prima grande interprete, autrice e regista di comiche. Uscito il 22 gennaio 1914 con il titolo di *Won in a Closet*, è la seconda prova registica dell'allora ventiduenne Normand, che come attrice era già apparsa in quasi 150 film. Il primo film da lei diretto, *Mabel's Stormy Love Affair*, distribuito due settimane prima, è considerato perduto, come anche il suo terzo, *Mabel's Bear Escape*, uscito una settimana dopo. Dato che molti dei suoi film successivi erano probabilmente co-regie, per una sua nuova prova solistica dobbiamo aspettare *Mabel's Busy Day*, distribuito nel giugno 1914. Quando verso la metà del 1912 Mack Sennett lasciò gli studi

Biograph per fondare la Keystone – dove avrebbe convogliato la sua irrefrenabile energia verso la commedia – la Normand lo seguì, figurando praticamente in tutte le prime produzioni dello studio. Verso la fine del 1913, i film targati Keystone – e la stessa Mabel – erano diventati talmente popolari che Sennett annunciò di voler accelerare il ritmo delle uscite: almeno tre one-reeler e un two-reeler al mese, prodotti da nuove unità, una delle quali affidata alla Normand. L'attrice girò *Won in a Closet* a dicembre, in 12 giorni, presso lo studio di Edendale. Il *Moving Picture World* parlò di “senza senso” e la sua trama minimale è diventata perfino più disorientante oggi di quanto non fosse all'origine perché questa unica copia sopravvissuta è mancante di tutta la parte iniziale. Perché le cose abbiano un senso, è essenziale sapere che i protagonisti sono due coppie distinte di genitori single e figli. Il padre di Mabel è il capo della polizia locale (Charles Inslee), che ha una cotta per la madre (Alice Davenport) del ragazzo vagheggiato da Mabel come il “suo ideale” (Charles Avery). Uno dei vantaggi della comicità fisica su cui era impostata la produzione Keystone era quello di garantire alla società uno straordinario successo presso il pubblico di mezzo mondo e la distribuzione di almeno due terzi della sua produzione all'estero – il che ci aiuta a capire perché questa copia è saltata fuori in Nuova Zelanda. Per il mercato del Commonwealth inglese, il film fu ribattezzato *Won in a Cupboard* (Conquistata in un armadio) forse per ovviare a un titolo che poteva suonare ambiguo e sfacciato: solo nel Nord America la parola “closet” significa principalmente un guardaroba abbastanza capiente da consentire di entrarvi; nel resto dei paesi di lingua inglese, un “closet” è anche una piccola stanza privata o, dalla parola “water-closet”, un gabinetto.

Per quanto “senza senso”, *Won in a Cupboard* presenta dei tocchi registici di singolare finezza. In particolare, l'innovativa esasperazione a fini comici delle tecniche cinematografiche: le panoramiche in split-screen si fondono quando i due giovani innamorati s'incontrano (“Come per magia”, recita la didascalia) e il cambio di fuoco nelle due precedenti riprese conferisce un che di piacevolmente sognante ai primi piani dei due. Mabel Normand è stata la prima attrice comica ad avere successo coniugando gli eccessi slapstick con il fascino e la bellezza – e in ciò è l'antesignata di ogni eroina delle screwball comedies. Nel gennaio 1914, 250mila lettori di *Photoplay* la votarono come la loro stella del cinema preferita. – SCOTT SIMMON

Won in a Cupboard is the earliest surviving film directed by Mabel Normand (1892-1930), the movies' first great comedienne and woman comedy writer-director. Titled Won in a Closet at its release on 22 January 1914, it is the second directorial effort from the 21-year-old, who had already appeared as an actress in nearly 150 films. The first film she directed, Mabel's Stormy Love Affair, released two weeks earlier, remains lost, as is her third, Mabel's Bear Escape, released a week later. Because most of her next films were probably co-directed, it's not until Mabel's Busy Day, released in June 1914, that we have another of her solo directorial efforts.

When Mack Sennett left the Biograph studio in mid-1912 to found

Keystone – a company that would channel its unrestrained spirit into comedy – Normand went with him, and was in virtually all of the company's early output. By December 1913, Keystone films – and Mabel herself – had become so popular that Sennett announced an expanded release schedule: at least three one-reelers and a two-reeler every month, from new production units, one under Normand's direction. She made Won in a Closet over 12 days in December at Keystone's Edendale studio. Moving Picture World categorized Won in a Closet as “a nonsense number,” but its minimal narrative has become even more confusing than it would have been originally because footage is missing at the opening of this sole surviving print. Essential to making sense of things is that we have two pairs of single parents and children. Mabel's father is the local “constable” (Charles Inslee), who is smitten with the mother (Alice Davenport) of the boy Mabel imagines “her ideal” (Charles Avery).

One upside of Keystone's reliance on physical comedy is that the company was unusually successful with worldwide audiences and distributed some two-thirds of its prints abroad – which helps explain why this print turned up in New Zealand. The film was titled Won in a Cupboard for the British Commonwealth market, probably to prevent an ambiguous or suggestive title. (Only in North America does “closet” mean primarily a wardrobe tall enough to enter. For the rest of the English-speaking world, a closet would also be a small, private room or – from “water closet” – a room with a toilet.)

For all its “nonsense,” Won in a Cupboard has touches that show a singular cinematic talent in the making. Especially innovative is the way film-form exaggerations are used for comic effect: Split-screen panning shots merge when the two young lovers meet (“As if by magic,” reads the intertitle), and the rack focus in the previous two shots brings both lovers into amusingly dreamy closeups. Mabel Normand was the first female comedy star to find great success by linking a wild knockabout style to beauty and charm – and in that she's the forerunner of every screwball comedienne. By June 1914, a quarter-million Photoplay readers voted her their favorite film star. – SCOTT SIMMON

[HOLLYWOOD SNAPSHOTS] (Hodkinson Films, US 1922)

Regia/dir: ?; prod: William Wadsworth Hodkinson; cast: apparizioni speciali di/special appearances by Carter De Haven, Katherine McGuire, Viola Dana, Jack Kerrigan, Owen Moore, et al.; incompleto/incomplete, 35mm, 920 ft., c.14', (18 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: Academy Film Archive, Los Angeles (da materiali forniti da/from source material provided by The New Zealand Film Archive/Ngā Kaitiaki O Ngā Taonga Whitiāhua, Wellington). Didascalie in inglese / English intertitles.

Preservato da/Preserved by the Academy Film Archive, con fondi di / with funding from the National Film Preservation Foundation.

Quando nei primi anni '20 Hollywood fu scossa dagli scandali – il sospetto avvelenamento della diva Paramount Olive Thomas,

seguito dagli infamanti processi di Fatty Arbuckle – l'industria cinematografica americana rischiò il disastro dal punto di vista delle relazioni pubbliche. Parlando di fronte all'Associazione dei registi cinematografici nel settembre 1921 (sei mesi prima del clamoroso assassinio del suo presidente, William Desmond Taylor), William Wadsworth Hodgkinson, uno dei fondatori della Paramount, dichiarò che Hollywood doveva “battersi per gli stessi standard di decenza e pulizia ... che si vogliono preservare nelle proprie case e nella società in generale”. Nei primi mesi del 1922, pressata dai crescenti appelli per una censura nazionale, Hollywood reclutò Will H. Hays, l'austero ministro delle poste degli Stati Uniti, come capo della nuova Associazione dei produttori e distributori americani. La sua missione era di incoraggiare l'industria cinematografica a vigilare su se stessa e far mutare l'opinione pubblica.

Questo rullo senza titolo, identificato come *Hollywood Snapshots* (Istantanee di Hollywood) nell'inventario del New Zealand Film Archive e risalente al periodo immediatamente successivo all'arrivo di Hays, ci mostra Hezekias, un provincialotto andato a Cinelandia in cerca di scandali. Ma anziché Bacco, tabacco e Venere, il nostro trova star che leggono libri, giocano con gli animali domestici, coccolano i bambini e vanno in chiesa. Nel corso della sua visita a Beverly Hills e Hollywood, Hezekias incontra decine di divi minori (Carter De Haven, Katherine McGuire, Viola Dana, Jack Kerrigan, Owen Moore), visita i luoghi storici e si gode alcune scene di *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921) e dell'oggi perduto *Trifling Women* (1922). Dopo aver scoperto che i divi dello schermo sono dei campioni di rettitudine – e in fondo molto simili alla gente di casa sua – Hezekias, che ne ha guadagnato in saggezza, lascia la città.

Hollywood Snapshots raggiunge il suo scopo innestando un'esile traccia narrativa nel popolare format dei cinegiornali che mostravano i divi del cinema occupati in attività di lavoro o ludiche. In un suo interessante saggio illustrato, disponibile in rete (www.filmpreservation.org/userfiles/image/PDFs/HodkinsonHaysHollywood_Stepczyk.pdf), l'archivista della Paramount Charles Stepczyk suggerisce che quest'affascinante esempio di controllo dell'immagine di Hollywood fu fatto come una specie di “servizio civile” per l'industria cinematografica. Stepczyk ricollega il logo HF delle didascalie (al centro, nella parte inferiore del fotogramma) alla Hodgkinson Films, concludendo che William Wadsworth Hodgkinson avrebbe avuto l'autorità per richiedere la cooperazione dei vari studi di appartenenza dei divi presenti nel film. Complimenti a Charles per il suo lavoro di detective! – ANNETTE MELVILLE

As scandals rocked Hollywood in the early 1920s – the suspicious poisoning of Paramount star Olive Thomas, followed by the notorious Fatty Arbuckle trials – the American movie industry teetered on the edge of a public relations disaster. Speaking before the Motion Picture Directors Association in September 1921 (six months before the sensational murder of its president, William Desmond Taylor), William Wadsworth Hodgkinson, a founder of Paramount Studios, argued that Hollywood needed to “fight for certain standards of cleanliness and

decency ... that you want preserved in your home and in society generally.” In early 1922, amid growing calls for national censorship, Hollywood recruited Will H. Hays, the sober Postmaster General of the United States, to head the new Motion Picture Producers and Distributors of America. His mission was to encourage the movie industry to police itself and turn around public opinion.

This untitled reel, identified as Hollywood Snapshots in the New Zealand Film Archive inventory, dates from shortly after Hays' arrival. It follows Hezekiah, a visitor from small-town America, who searches through Screenland for scandal. But instead of finding wine, women, and song, the country rube encounters stars reading books, playing with pets, pampering children, and attending church. Over the course of his trek across Beverly Hills and Hollywood, he meets several dozen lesser-known celebrities (Carter De Haven, Katherine McGuire, Viola Dana, Jack Kerrigan, Owen Moore), visits landmarks, and enjoys scenes from The Four Horsemen of the Apocalypse (1921) and the now-lost Trifling Women (1922). Finding that movie stars are a wholesome lot – and remarkably like the folks back home – Hezekiah leaves town, a wiser man.

Hollywood Snapshots makes its point by grafting a simple storyline onto the format of the popular film-fan newsreel showing screen celebrities at work and at play. In an informative illustrated research paper (available at <http://www.filmpreservation.org/userfiles/image/PDFs/HodkinsonHaysHollywood_Stepczyk.pdf>), Paramount archivist Charles Stepczyk argues that this fascinating example of Hollywood spin control was made as a community service for the motion picture industry. He traces the HF logo of the intertitles (center, bottom frame) to Hodgkinson Films, concluding that William Wadsworth Hodgkinson would have had the clout to exact cooperation from the several studios linked with the pictured stars. Many thanks to Charles for his detective work! – ANNETTE MELVILLE

HAPPY-GO-LUCKIES (Fables Pictures, Inc., US 1923)

Anim: Paul Terry (con/with Frank Moser, Hugh M. Shields, e forse/and probably Milt Gross, tutti non accreditati/all uncredited); *prod:* Paul Terry; 35mm, 520 ft., 7' (19 fps); *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY (da materiali forniti da/from source material provided by The New Zealand Film Archive/Ngā Kaitiaki O Ngā Taonga Whitiāhua, Wellington). Preservazione finanziata da/Preservation funded by Colorlab, Inc.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Il primato nella produzione a catena di cartoni animati del muto spetta sicuramente a Paul Terry (1887-1971). *Happy-Go-Luckies* è solo una delle sua 50 e passa *Aesop's Fables* distribuite nel 1923. In pratica, per oltre sette anni, a partire dal maggio 1921, Terry e la sua équipe di animatori sfornarono una favola a settimana, rallentando leggermente il ritmo solo negli ultimi anni del muto – per un totale di circa 450 titoli distribuiti nel corso degli anni '20. (Una seconda favola perduta è stata recuperata grazie a questo progetto NFPF/Nuova Zelanda: *Henry's Busted Romance*, 1922.)

La finezza di spirito non era proprio il punto di forza di Terry, ma la qualità dell'animazione che emerge dalle sue *Aesop's Fables* è davvero straordinaria, soprattutto considerando il loro ritmo produttivo. (Una delle ambizioni del primo Disney era stata quella di realizzare cartoni animati della stessa qualità delle *Fables*). Ogni favola terminava con un aforisma – che lo studio aveva etichettato come “una dolce pillola di saggezza” – attribuito a Esopo. Gli aforismi morali avevano in genere scarsa attinenza con la storia che li precedeva, e Terry sosteneva che questo faceva parte del loro fascino: “Il fatto che siano ambigui li rende divertenti”. In *Happy-Go-Luckies* due strimpellatori di ukulele che viaggiano di nascosto sui treni merci si presentano camuffati a un concorso per cani uscendone vincitori. “Due teste sono meglio di una” è la morale della favola. Oggi, il nostro duo di imbroglioni ci appare tout-court come una coppia di cani – alla mostra canina i due fingono di essere un cane molto lungo – ma gli spettatori degli anni '20 probabilmente vi riconoscevano una coppia cane/gatto. Il corpo nero, il muso bianco e le orecchie a punta erano infatti un chiaro richiamo al re della burla dell'era del jazz, il gatto Felix. La trama delle *Aesop's Fables* appariva sui quotidiani a scadenze settimanali, in contemporanea con l'uscita dei film. La versione apparsa sui giornali di *Happy-Go-Luckies* identifica i nostri “due allegri musicisti della ferrovia” come “Henry Cat e Fido Dog”, che decidono di arrotolarsi in un tappeto per impersonare una nuova varietà di bassotto tedesco dopo aver visto i Frankfurter Brothers (arrivati da poco dalla Germania)."

All'epoca in cui fu realizzato *Happy-Go-Luckies*, la Fables Pictures di Terry aveva uno staff di circa 15 animatori fissi, e ogni cartone richiedeva il lavoro di parecchi di loro. Terry descrisse così il loro metodo: “A ogni animatore sono affidate le scene con i personaggi che più si confanno al suo talento”. Il solo “cartoonist” citato nel cartello dei titoli di *Happy-Go-Luckies* è Terry, ma per chi abbia qualche dimestichezza con il loro stile, sono identificabili almeno due o tre dei suoi possibili collaboratori: Frank Moser (i cui momenti distintivi includono la doccia del “Water Spaniel”), Jerry Shields (la danza dei “Vaudeville Hounds”) e forse Milt Gross (che parrebbe aver animato l'uomo che porta i “Frankfurter Brothers” alla mostra canina). Mentre lo stile personale di Terry è individuabile nell'enigmatico cane d'angora, l'“Angora Puzzle-Hound”. (Per questi colti riferimenti, mille grazie a Tom Stathes, David Gerstein e, in particolare, a Charlie Judkins.) – SCOTT SIMMON

The master of assembly-line silent animation was Paul Terry (1887-1971). Happy-Go-Luckies is one of more than 50 of his Aesop's Fables released in 1923. Indeed, for more than seven years beginning in May 1921, Terry and his team of animators turned out a Fable each week before slowing slightly in the last years of the silent era – in all, some 450 were produced in the 1920s. (Another lost Fable was also recovered through this NFPF/New Zealand project: Henry's Busted Romance, 1922.)

Subtle wit was not a Terry strongpoint, but the animation skills on display in his Aesop's Fables are impressive, especially considering that release pace. (Walt Disney's earliest ambition was to produce

animation of the quality of the Fables.) Each Fable ended with an aphorism – what the studio labeled a “sugar coated pill of wisdom” – attributed to the ancient Greek storyteller Aesop. These morals had only the loosest of connections to the preceding story, and Terry claimed that that was part of their appeal: “The fact that they're ambiguous makes 'em funny.” In Happy-Go-Luckies a pair of ukulele-strumming railroad hoboes fake their way into a dog show and make off with the prize loot. “Two heads are better than one” is the moral. To modern eyes, our trickster duo may look like two dogs – in the show they pretend to be one long dog – but audiences of the 1920s would have recognized a dog-and-cat team. The black body, white face, and sharp ears would have been most familiar from the greatest jazz-era trickster cat, Felix. Storylines of the Aesop's Fables appeared in newspapers weekly, linked to each film release. The newspaper version of Happy-Go-Luckies identifies our “two merry musicians of the roadway” as “Henry Cat and Fido Dog,” who get their inspiration to roll up in a carpet to impersonate some new variety of dachshund after watching “the Frankfurter Brothers (just over from Germany).”

At the time Happy-Go-Luckies was made, Terry employed at least 15 animators at Fables Pictures, and several would contribute to each cartoon. As he described their methods, “Each animator is assigned scenes requiring the type of characters which lend themselves best to his talents.” The sole “cartoonist” credited on the title card of Happy-Go-Luckies is Terry, but for those who know their styles, at least two and possibly three collaborators can be tentatively identified: Frank Moser (whose distinctive moments include the showering “Water Spaniel”), Jerry Shields (whose pieces include the dancing “Vaudeville Hounds”), and perhaps Milt Gross (who looks to have animated the man bringing the “Frankfurter Brothers” dogs into the show). Paul Terry's own style is evident in the “Angora Puzzle-Hound.” (For these educated guesses, big thanks to Tom Stathes, David Gerstein, and particularly Charlie Judkins.) – SCOTT SIMMON

HOLD 'EM YALE (DeMille Pictures Corporation, US 1928)

Regia/dir. Edward H. Griffith; *prod.* Hector Turnbull; *scen.* George Dromgold, dalla pièce/*from the play* At Yale di/by Owen Davis; *f./ph.* Arthur C. Miller; *mont./ed.* Harold McLernon; *scg./des.* Anton Grot; *cast:* Rod La Rocque (Jaime Emmanuel Alvarado Montez), Jeanette Loff (Helen Bradbury), Tom Kennedy (detective), Hugh Allan (Oscar), Joseph Cawthorn (Professor Bradbury), Jerry Mandy (cameriere/valet); *dist:* Pathé Exchange / Associated First National Pictures; 35mm, 6539 ft., 79' (22 fps); *fonte copia/print source:* Academy Film Archive, Los Angeles, CA (da *from source material provided by* The New Zealand Film Archive/Ngā Kaitiaki O Ngā Taonga Whitiāhua, Wellington). *Didascalie in inglese / English intertitles.*

Preservazione a cura di/Preserved by the Academy Film Archive e/ and Sony Pictures, con fondi della/with funding from the National Film Preservation Foundation.

Accolto con un misto d'incondizionata approvazione ("A che pro mostrarsi critici con un film che vi ha ripagato dei soldi spesi con un onesto divertimento?") e di sprezzante biasimo ("Un'analisi accurata riempirebbe di lacrime di dolore gli occhi di qualsiasi laureato"), *Hold 'Em Yale* fu il primo dei tre film distribuiti dalla DeMille Pictures nel 1928 che videro appaiati il regista Edward Griffith e la star Rod La Rocque. Il film era un adattamento dalla commedia *At Yale*, scritta nel 1906 dal commediografo vincitore del premio Pulitzer Owen Davis e drasticamente modificata per lo schermo dallo scrittore George Dromgold.

Jaime Emmanuel Alvarado Montez (La Rocque), un giovanotto proveniente dall'Argentina, si iscrive all'Università di Yale per assecondare la volontà del padre. A Yale, dopo aver eluso uno zelante poliziotto che lo crede un criminale ricercato, troverà il successo sul campo di football e l'amore tra le braccia della figlia di un professore. Davis nel corso della sua lunga carriera scrisse più di 200 commedie; e quando pubblicò la sua autobiografia *My First Fifty Years in the Theater* nel 1950, il *New York Times* dichiarò che Davis "rimane tuttora imbattuto come il più prolifico e rappresentato commediografo della nazione, se non dell'universo". Davis adattò con successo per le scene numerosi romanzi illustri, tra cui *Il grande Gatsby*, *La buona terra*, *Ethan Frome*, e nel 1923 fu insignito del premio Pulitzer per la drammaturgia per la sua commedia *Icebound*. Non è ben chiaro se *At Yale* sia stato effettivamente messo in scena, ma la sua trama offriva un ottimo spunto narrativo per un adattamento cinematografico.

Edward H. Griffith iniziò la sua carriera come attore e sceneggiatore, debuttando nella regia per la Edison Co. nel 1915. Negli anni '20 realizzò numerosi film per DeMille, e si adattò con successo al cinema sonoro negli anni '30, dirigendo una serie di commedie romantiche con Madeleine Carroll e Fred MacMurray.

Rod La Rocque, un affidabile attore di DeMille dai tempi di *The Ten Commandments* (1923), ebbe una carriera di successo interpretando ruoli drammatici e film d'avventura, e in *Hold 'Em Yale* sorprese i critici per la sua abilità nell'affrontare la commedia serbando la sua "innata eleganza".

Nella scena clou del film, Montez ha l'occasione di dimostrare il proprio valore alla sua ragazza e ai suoi compagni di corso in un decisivo incontro Yale-Princeton che si svolge nello Yale Bowl. Immagini di repertorio del Bowl, gremite da 70.000 tifosi, si alternano ai primi piani di Montez e dei suoi compagni di squadra. Secondo un articolo apparso sul *New York Times* durante la lavorazione del film, "il famoso Yale Bowl, il primo dei grandi stadi di football, fa qui il suo debutto cinematografico come set".

Agli occhi dei critici *Hold 'Em Yale* parve solo l'ennesimo di una lunga serie di film di ambiente universitario, una moda che era esplosa dopo l'uscita nel 1925 di *The Freshman* di Harold Lloyd. A partire dal 1928, furono prodotti almeno una dozzina di "college pictures" all'anno, e *Hold 'Em Yale* parve destinato a confondersi nel mucchio. Come ebbe a rammaricarsi il recensore di *Film Daily's*, "Quando Davis lo scrisse, questo genere di film era ancora abbastanza nuovo, ma dopo il recente

diluvio di film sui college, l'entusiasmo si è raffreddato." E riassumendo la trama, aggiungeva che il film "manca il bersaglio riproponendo numeri di ambientazione universitaria assai poco convincenti". Nondimeno, considerandone gli indubbi pregi, il film appare piuttosto ben congegnato, con alcune sequenze slapstick sorprendentemente divertenti. Arricchito dall'inedito garbo comico di Rod La Rocque, da Tom Kennedy nel ruolo del detective pasticcone e dalle buffonate di uno scimpanzé, *Hold 'Em Yale* è, come sostenne un altro recensore, "una farsa talmente divertente da far dimenticare la banalità della trama". – BRIAN MEACHAM

Greeted with a mixture of blind appreciation ("What's the use of being critical when you have had your money's worth of honest fun out of a picture?") and withering criticism ("A careful analysis would bring tears of pain to graduate eyes"), Hold 'Em Yale was the first of three films released by DeMille Pictures in 1928 that paired director Edward Griffith and star Rod La Rocque. The film was adapted from a 1906 stage play, At Yale, written by Pulitzer Prize-winning playwright Owen Davis and heavily modified for the screen by writer George Dromgold. Jaime Emmanuel Alvarado Montez (La Rocque), a young man from "the Argentine," heads to Yale University at the behest of his father. He finds success on the football field and love in the arms of a professor's daughter, but must constantly evade a police detective convinced the collegian is a wanted criminal.

Davis wrote more than 200 plays in his career; when he published his autobiography My First Fifty Years in the Theater in 1950, the New York Times noted that Davis "still stands unchallenged as the nation's, if not the universe's most prolific and produced playwright." He adapted a number of notable books into popular plays, including The Great Gatsby, The Good Earth, and Ethan Frome, and was awarded the Pulitzer Prize for Drama in 1923 for his play Icebound. It's unclear whether At Yale was ever performed, but the story provided a useful starting point for adaptation to the screen.

Director Edward H. Griffith began his career acting and writing, and eventually directing, for the Edison Co. in 1915. He directed numerous films for DeMille in the 1920s, and made a successful transition to sound pictures in the 1930s, directing several romantic comedies starring Madeleine Carroll and Fred MacMurray.

Rod La Rocque, a reliable DeMille player since his starring role in The Ten Commandments in 1923, managed to find success with leading roles in dramas and adventure films throughout his career, and surprised critics with his ability to play comedy in Hold 'Em Yale while retaining his "inherent elegance."

In the film's climax, Montez has a chance to prove himself to his girl and his classmates at the all-important Yale-Princeton game at the Yale Bowl. Stock shots of the Bowl, filled with 70,000 football fans, are intercut with close-up sequences of Montez and his teammates. According to a New York Times note published during the production of the film, "The famous Yale Bowl, the first of the huge football stadiums, makes its screen debut as a setting for a motion picture" in this film.

Hold 'Em Yale suffered in critics' eyes as a just another entry in a glut of college-themed films, a craze that had exploded with the release of Harold Lloyd's *The Freshman* in 1925. By 1928, at least a dozen "college pictures" were being released each year, and Hold 'Em Yale seems to have been lost among the flood. As Film Daily's review complained, "When Davis wrote this one, the college stuff was fairly new, but with the deluge of collegiate films lately, the stuff is not so hot." In its summary, the review claimed that the film "[m]isses plenty with rehash of the collegiate hero stuff that is mostly unconvincing." Judged on its own merits, though, the film is solidly entertaining, with some surprisingly funny slapstick sequences. Led by Rod La Rocque's charming comedic turn, Tom Kennedy as the confused detective, and the antics of a pet monkey, Hold 'Em Yale is, as one reviewer put it, "a farce so good one easily forgives the triteness of the tale."

BRIAN MEACHAM

★★★★★

Uomini che soffrono / *Suffering Men*

Si tende assai spesso a credere che nel cinema muto delle origini le donne fossero rappresentate come il "sesso debole", predestinato quasi sempre alla sofferenza. L'idea di questo programma di compilazione, "Uomini che soffrono", è scaturita dall'affascinante scoperta di un gran numero di film degli albori del cinema in cui tocca agli uomini la parte delle creature sensibili e vulnerabili, talvolta deboli o persino disperate, in una spirale che nei casi estremi conduce al suicidio. Situazioni e vicende che mettono a nudo la vulnerabilità dei personaggi maschili sono familiari e riconoscibili. L'ispirazione iniziale del programma proviene dai personaggi del genere drammatico, ma il risultato più suggestivo delle nostre ricerche è stato la scoperta di una ricca galleria di ritratti di "uomini che soffrono" in film di generi diversissimi, e in particolare nelle comiche. Le cause di tanta sofferenza possono essere le più diverse. Alcuni soffrono per i mali concreti della società in cui si trovano a vivere, come la disoccupazione (*Le Pain quotidien*), altri per traumi di carattere universale, come la perdita improvvisa e irreparabile di una persona amata (*Le Marchand des poupées*) oppure un'umiliazione o un errore professionale (*The Chemist's Mistake*). Certe sofferenze fisiche più normali sono di immediata identificazione: per esempio, un atroce mal di denti (*Kri Kri ha male ai denti*), oppure lo shopping al seguito di una moglie schiava della moda (*Patouillard a une femme qui veut suivre la mode*); ma non mancano le vittime di disturbi mentali, come la fastidiosa *Gratitude obsédante* di Patouillard – solo una delle innumerevoli ossessioni (superstizione, gelosia, avidità) che hanno fornito materia sia alla commedia che al dramma. Inevitabilmente, la causa delle sofferenze maschili viene individuata, spesso o quasi sempre, nell'altro sesso: per amore non corrisposto oppure per l'estrema gelosia, l'affetto invadente o la possessività delle signore con cui i nostri eroi hanno a che fare. Forse in una futura compilation rovesceremo i ruoli ed exploreremo il paese delle "Donne che soffrono". – ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

The prevailing impression of early silent cinema is that women are "the weaker sex", most often doomed to suffer. The idea of this compilation programme, "Suffering Men", came about by the fascination of discovering so many early films in which men are presented as sensitive and vulnerable, to the point of being weak, desperate, and even ultimately suicidal. The situations and stories that expose the vulnerability of the male characters are familiar and recognizable. The initial inspiration of the programme was dramatic characters in melodrama – however, it then became intriguing to discover how many "suffering men" were portrayed in very different genres, particularly comedy. The causes of their suffering vary. Some suffer from the real social hardships of the times they live in, such as unemployment (*Le Pain quotidien*), while others suffer from universal traumas, like the sudden ir retrievable loss of a loved one (*Le Marchand des poupées*) or professional error or humiliation (*The Chemist's Mistake*). Some more ordinary physical sufferings invite instant identification, like agonizing toothache (*Kri Kri ha male ai denti*), or shopping with a wife in thrall to the latest fashions (*Patouillard a une femme qui veut suivre la mode*), while other sufferers are victims of mental disorder, like *Patouillard's* annoying *Gratitude obsédante* – only one of innumerable obsessions (superstition, jealousy, greed) that were the stuff of comedy and melodrama alike. There is no escaping that the cause of much if not most male suffering is depicted as the opposite sex – whether from unrequited love or ladies' extreme jealousy, affection, and possessiveness. Perhaps we'll turn the tables in a future compilation, and explore the realm of "Suffering Women".

ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

LE PENDU (Een Jongmensch heeft zich opgehangen) (Pathé Frères, FR 1906)

Regia/dir: Louis J. Gasnier (?); *cast:* Max Linder; 35mm, 137 m., 7' (18 fps); fonte copia/print source: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection).

Titolo di testa in olandese, senza didascalie / *Main title in Dutch, no intertitles.*

Benché risalga alle primissime fasi della carriera di Max Linder, questo film è già costruito con estrema cura e contiene un'elegante panoramica. Il tema macabro fa rabbrivire se si pensa che 19 anni dopo, a 43 anni di età, Linder si sarebbe tolto la vita.

Allorché i genitori della sua bella gli proibiscono di frequentarla, Max, col cuore infranto, mima i vari modi con cui potrebbe suicidarsi, decidendo alla fine di impiccarsi a un albero. Scoperto, viene lasciato penzolare fino a soffocarsi mentre la burocrazia segue tranquillamente la procedura. Alla fine, giungono i soccorsi: sembra sia ormai troppo tardi, ma all'ultimo momento il giovane viene rianimato grazie a una pompa da bicicletta e alla riconciliazione con la fidanzata e i genitori pentiti.

Il film venne distribuito in Olanda da Desmet ma anche dalla casa concorrente Albert Frères, che a quanto sembra "adattò" la pellicola per il pubblico olandese intitolandola *Een Jongmensch heeft zich*

opgehangen aan een boom in 'T Muiderwoud (Un giovanotto si è impiccato a un albero nel bosco di Muider) implicando quindi che l'azione si svolgesse nei Paesi Bassi e pubblicizzando persino il film con la seguente quartina apparsa sul *Leeuwarder Courant* del 4 marzo 1907: "Nel bosco di Muiden / un giovane pende da un albero ombroso, / per una ragazza dalle guance di pesca / di cui voleva essere sposo."

ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

Although made very early in Max Linder's career, this is already a skilfully assembled film, including at one point an elegant camera pan. The macabre theme acquires a particular chill from our knowledge that Linder was to take his own life 19 years later, at the age of 43.

When his sweetheart's parents forbid his courtship, the heart-broken Max mimes the alternative methods of suicide available to him, and settles on hanging himself from a tree. He is discovered, but is left suspended and choking while officialdom takes its leisurely course. Help finally comes, apparently too late, but at the last moment the young man is finally revived thanks to a bicycle pump and reconciliation with his fiancée and her penitent parents.

The film was distributed in Holland by Desmet, but also by his competitors Albert Frères, who apparently "adapted" the film for Dutch audiences by calling it Een Jongmensch heeft zich opgehangen aan een boom in 'T Muiderwoud, implying that the action was taking place in the Netherlands, even advertising the film with a four-line verse in the Leeuwarder Courant of 4.3.1907: "In the Muiden Woods / a young man is hanging from a tree, / because of a pale-cheeked maid / whose husband he wished to be." – ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

POLIDOR VUOL SUICIDARSI (Polidor wil zelfmoord plegen) (Pasquali, IT 1912)

Regia/dir: Ferdinand Guillaume (?); *cast:* Ferdinand Guillaume (Polidor); 35mm, 145 m., 7' (18 fps); *fonte copia/print source:* EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection).

Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

Braccato dai creditori, Polidor sceglie il suicidio come unica via d'uscita. I tentativi compiuti con rivoltelle e funi si risolvono in meschini fallimenti, e quindi egli si impossessa di una scala gigantesca con cui potrà gettarsi dal tetto di un alto edificio. La rischiosissima ascesa, che gli consente di osservare lungo il percorso le drammatiche vicende che si svolgono dietro le finestre, anticipa *Safety Last!* di Harold Lloyd (c'è persino un efficacissimo controcampo della strada in basso). Quando raggiunge l'ultimo piano, Polidor viene salvato – o piuttosto sequestrato – da una signora corpulenta, non troppo attraente e decisamente possessiva. All'inizio egli cerca di sottrarsi alle attenzioni dell'ammiratrice, ma si rassegna al suo destino quando scopre che ella è ricca.

Proveniente da una famiglia di artisti circensi, Ferdinand Guillaume fece il suo ingresso alla Cines nel 1909 e raggiunse una vasta popolarità interpretando il personaggio comico di Tontolini. Passato alla Pasquali, mutò il nome del personaggio ma ciò non incise né sulla sua carriera né sulla sua popolarità. Anche se l'ultimo film di Polidor

uscì nel 1918, Guillaume ritornò sullo schermo negli anni Quaranta e successivamente interpretò piccoli ruoli nei film di Fellini *Le notti di Cabiria* (1957), *La dolce vita* (1960) e *8 1/2* (1963).

ELIF RONGEN-KAYNAKÇI, STEVE MASSA

Polidor, hounded by creditors, decides that suicide is the only way out. He fails miserably both with pistols and a rope, so takes advantage of an enormous ladder which will give him the chance to hurl himself from the top of a high building. His ascent, with various hazards and dramatic glimpses through windows en route, looks forward to Harold Lloyd and Safety Last! (there is even a very effective reverse shot of the street below). When he reaches the top floor, Polidor is rescued – or rather seized – by a rotund, plain, and instantly possessive lady. At first he tries to extricate himself, but is reconciled to his fate when he discovers that she is rich.

Ferdinand Guillaume came from a circus family and joined the Cines company in 1909, achieving great popularity as the comic character Tontolini. Moving to Pasquali and changing his character name did not dent his career or popularity. Though the last Polidor film appeared in 1918, Guillaume returned to films in the 1940s, and later played small roles in Fellini's Nights of Cabiria (Le notti di Cabiria, 1957), La dolce vita (1960), and 8 1/2 (1963). – ELIF RONGEN-KAYNAKÇI, STEVE MASSA

LE PAIN QUOTIDIEN (De Strijd om het bestaan) (Gaumont, FR 1911)

Regia/dir: Louis Feuillade (?); *cast:* Alice Tissot (?), Henri Duval (?); 35mm, c.215 m., 10'30" (18 fps), col. (imbibito/tinted); *fonte copia/print source:* EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection).

Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

Questo breve dramma della Gaumont offre un quadro sorprendente delle opinioni in fatto di emancipazione e occupazione femminile nel momento in cui le donne cominciano a entrare nel mondo del lavoro come stenografe e dattilografe. Il malinconico eroe, un impiegato di nome Lademan, ha una moglie malata, due bambini e un mucchio di conti che non riesce a pagare. Chiede invano un aumento di stipendio; anzi, al suo posto viene assunta una ragazza disposta ad accettare una paga inferiore. In un ultimo tentativo di riconquistare il posto di lavoro, Lademan reprime l'orgoglio e si reca a casa di Dora Wagner, la stenodattilografa che lo ha sostituito. Alla vista dei figlioletti di lui, tremanti e affamati, Dora si impietosisce e scrive una lettera di dimissioni. Il film non ci dice come farà lei a risolvere il problema della disoccupazione. – ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

This short Gaumont drama offers a startling glimpse of views on women's emancipation and employment at a time when they were invading the office world as stenographers and typists. The melancholy hero, Lademan, an office clerk, has a sick wife, two children, and bills that he cannot pay. In vain he asks his boss for a pay raise. Instead the boss hires a young woman in his place: she is glad to come cheaper. In a final attempt to get his job back, Lademan overcomes his pride and goes to see Dora Wagner, the stenotypist taking his place, at her home. Upon seeing his shivering and hungry children, she takes pity on him and

writes a letter of resignation. The film does not inquire how she will deal with the problem of unemployment. – ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

KRI KRI HA MALE AI DENTI (Bloemer heeft kiespijn) (Cines, IT 1914)
Regia/dir. ?; cast: Raymond Frau (Bloemer [Kri Kri]), Lea Giunchi; 35mm, 112 m., 5' (18 fps), col. (imbibito/tinted, Desmet method); fonte copia/print source: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection). © 1914 Cines, © 2003 RIPLEY'S FILM Srl. Tutti i diritti riservati./All rights reserved. Su gentile autorizzazione della/With the kind authorization of RIPLEY'S FILM Srl, Roma.

Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

Kri Kri, commesso in un negozio di cappelli, è tormentato da un terribile mal di denti. Va dal dentista, ma il dente resiste a ogni sforzo del medico. Allora il nostro decide di fare da sé e per estrarre il malefico molare ricorre a stratagemmi di tutti i tipi, lasciando dietro di sé una scia di devastazioni senza sosta. Sembra che in questo film Lea Giunchi interpreti due ruoli: una paziente del dentista e la ricca signora in automobile. – ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

Il personaggio di Kri Kri è interpretato da Raymond Frau, clown e acrobata circense di origine senegalese che aveva esordito in Francia, nei *café-chantant* e nel *vaudeville*. Frau passò allo studio Cines nel 1912 e divenne protagonista eponimo di una propria serie appunto con Kri Kri, che divenne “Bloomer” in Inghilterra e “Patachon” nei Paesi Bassi e in Francia (ma in questa copia olandese il personaggio porta il nome di “Bloemer”). Dopo Kri Kri, Frau tornò in Francia e in seguito interpretò il personaggio di “Dandy” per la *Éclair*. – STEVE MASSA

Kri Kri – an assistant in a hat shop – is suffering from a terrible toothache. He goes to the dentist, but the tooth resists all the dentist's efforts. Kri Kri then decides to take the matter into his own hands and tries all kinds of things to pull out the painful molar, leaving a trail of escalating havoc. Lea Giunchi is believed to be playing two roles in this film – as one of the dentist's patients and as the rich lady in the car. – ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

*Kri Kri was the Senegal-born Raymond Frau, a circus clown and acrobat who began his career in French vaudeville and cafés-chantants. Frau settled in at the Cines studio in 1912 and headlined in his own series as Kri Kri, whose name was changed to “Bloomer” in England and “Patachon” in Holland and France. (He is called “Bloemer” on this Dutch print.) After Kri Kri, Frau returned to France and later played the character of “Dandy” for *Éclair*. – STEVE MASSA*

LE MARCHAND DES POUPEES (De Poppenkoopman) (Gaumont, FR 1913)

Regia/dir. ?; cast: ?; 35mm, 274 m., 14'40" (18 fps), col. (imbibito/tinted, via internegative); fonte copia/print source: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection).

Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

Questo breve e singolare dramma è evidentemente ispirato alla popolare opera comica *La Poupée*, composta nel 1896 da Edmond Audran (nel 2012 il pubblico delle Giornate ha visto e sentito Mariette

Sully nel ruolo originale nell'ambito del programma “Phono-Cinéma-Théâtre”). Qui comunque ci viene proposto l'aspetto più oscuro e inquietante della vicenda: una bambina che prende il posto di una bambola rotta con le conseguenze del caso quando la “bambola” prende vita.

Un mercante di bambole, straziato per la morte della figlioletta, ha costruito una bambola di grandezza naturale a immagine della piccola, ma trascura completamente l'altro figlio. Una sera il ragazzo conduce in casa la una piccola venditrice ambulante sua amica per farle ammirare l'opera del padre; la bambola viene rotta accidentalmente e la ragazzina prende il suo posto, portando la trama a uno scioglimento alquanto inverosimile. La recitazione dei bambini è accattivante e l'imbibizione permette di ottenere potenti effetti drammatici.

ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

This curious little drama is evidently inspired by Edmond Audran's popular 1896 comic opera La Poupée (audiences at the 2012 Giornate saw and heard Mariette Sully in her original role, as an episode in the programme “Phono-Cinéma-Théâtre”). Here though we have the darker side of the notion of a girl who takes the place of a broken doll, and the consequences when the “doll” comes to life.

A doll merchant is mourning the death of his little daughter, and has created a life-size doll in her image, in the process neglecting his son. When the boy brings his little girl-friend, a street peddler, to see his father's work by night, the doll is accidentally broken, and the little girl takes its place – resulting in a somewhat unbelievable dénouement. The children play charmingly, and tinting is used to striking dramatic effect. – ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

GRATITUDE OBSÉDANTE (Overdreven dankbaarheid) (Lux, FR 1912)

Regia/dir. ?; cast: Paul Bertho (Flippie [Patouillard]); 35mm, 146 m., 7'45" (18 fps), col. (imbibito/tinted, Desmet method); fonte copia/print source: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection).

Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

Ridotto alla disperazione da un terribile acquazzone, Patouillard – ribattezzato “Flippie” in questa versione olandese – decide di suicidarsi, ma viene salvato da un passante gentile che gli presta il suo ombrello e gli dà persino il portafoglio. Ossessionato dal bisogno di testimoniare la propria gratitudine, Flippie inizia a perseguitare il suo ex-benefattore, il quale – non sapendo più come liberarsi di colui che aveva incautamente salvato – sperimenta svariate tecniche di omicidio.

ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

La società francese Lux venne fondata nel 1907. Il suo più importante regista e sceneggiatore fu Gérard Bourgeois, coadiuvato da Jean Durand, giovane caricaturista e giornalista che sarebbe divenuto uno dei più prolifici creatori di comiche dell'epoca del muto, concludendo la propria carriera nel 1929. Nel periodo di maggior fulgore lo studio distribuiva i propri prodotti all'estero, dalle due Americhe alle più remote regioni della Russia; i titoli più popolari erano comiche, come le serie di “Cunégonde” e “Patouillard” interpretate da Paul Bertho,

ma la casa realizzò anche drammi di ambientazione contemporanea e western il cui protagonista era un personaggio di nome Arizona Bill. Purtroppo, solo pochi esemplari delle produzioni della Lux sono giunti fino a noi. – STEVE MASSA

Driven to despair by a terrific downpour, Patouillard – renamed “Flippie” in this Dutch release version – decides to commit suicide, but is rescued by a kind passer-by who lends him his umbrella and even gives him his wallet. Flippie is so thankful and obsessed with showing his gratitude that he starts stalking his benefactor. In response, the once-kind saviour becomes so desperate to rid himself of Flippie that he tries to kill him in various ways. – ELIF RONGEN-KAYNAKCI

The French company Lux was formed in 1907. Its principal director-screenwriter was Gérard Bourgeois. He was assisted by the young caricaturist and journalist Jean Durand, who became one of the most prolific comedy creators of the silent period, ending his career in 1929. During its heyday the studio’s foreign distribution extended from North and South America to the farthest reaches of Russia. Its most popular titles were comedies, such as the “Cunégonde” and “Patouillard” series which starred Paul Bertho, but the company also turned out contemporary melodramas and Westerns featuring a character named Arizona Bill. Sadly, today few examples of Lux’s productions survive. – STEVE MASSA

PATOUILLARD A UNE FEMME QUI VEUT SUIVRE LA MODE (Patouillard heeft een vrouw die met de mode wil meedoen) (Lux, FR 1912)

Regia/dir: Roméo Bosetti; *cast:* Paul Bertho (Patouillard); 35mm, 110 m., 6' (18 fps), col. (imbibito/tinted, via internegative); fonte copia/print source: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection).

Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

La corpulenta signora Patouillard è vittima della moda. Un'insensata frenesia degli acquisti la spinge a impegnarsi in successivi corpo a corpo con una gonna a tubino e un paio di pantaloni alla turca (capi di abbigliamento resi proprio allora popolari dallo stilista parigino Paul Poiret, insieme ai turbanti guarniti di lunghe piume di cui si adorna madame Patouillard); alla fine, l'exasperato coniuge la chiude in un sacco. Il film fu girato a Nizza, e la troupe lavorò con disinvoltura tra passanti e curiosi, che si raccolsero senza imbarazzo a godersi il frivolo spettacolo. Paul Bertho era stato un cantante di opera comica e artista di varietà, prima di firmare un contratto con la Pathé per sostituire - per un breve periodo - André Deed nella continuazione della serie “Boireau”. Nel 1910 la Lux lo ingaggiò per dar vita a una serie di comiche settimanali: nacque così “Patouillard”. In seguito, per la Éclair, incarnò il personaggio di Gavroche, uno sciocco ambizioso e inetto contraddistinto dalla chissosa giacca a scacchi e dalla bombetta.

ELIF RONGEN-KAYNAKCI, STEVE MASSA

The stout Madame Patouillard is a victim of fashion. A wild shopping spree leads to successive battles with a hobble skirt and harem pants (both recently popularized by the Paris designer Paul Poiret, as well as turbans with tall feathers like that sported by Mme. Patouillard),

until finally her exasperated husband covers her with a sack. The film was shot in Nice, and the unit were unembarrassed by passers-by and spectators, who gathered uninhibited to enjoy the foolery.

Paul Bertho had been a comic opera singer and music hall comedian before signing with Pathé to substitute briefly for André Deed in a continuation of the “Boireau” series. In 1910 Lux hired him to create a weekly comedy series, and “Patouillard” was born. Later, for Éclair, he assumed the name and character of Gavroche, an ambitious and inept goof in a trademark loud plaid coat and a bowler hat.

ELIF RONGEN-KAYNAKCI, STEVE MASSA

(THE CHEMIST'S MISTAKE) (Lux, FR 1910)

Regia/dir: ?; *cast:* ?; 35mm, 79 m., 4' (18 fps); fonte copia/print source: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Archive Film Agency Collection).

Senza didascalie / No intertitles.

L'imparruccato farmacista del titolo soffre con istrionica magnificenza. Distrattosi, ha consegnato del veleno a una ragazzina, che era stata mandata ad acquistare un medicinale per la mamma ammalata. Quando si rende conto dell'errore, è ormai troppo tardi: la fanciulla se ne è già andata con il flacone. Considerandosi professionalmente fallito e sentendo la responsabilità per il tragico errore, sta per spararsi... ma un fortunato imprevisto risolve le cose nel modo migliore.

Non si sa praticamente nulla di questo film, che si sviluppa narrativamente con grande efficacia, senza bisogno di una sola didascalia. Il titolo francese è finora ignoto: nel catalogo AFI compare solamente sotto il titolo della versione inglese, che è anche il titolo di questa copia. – ELIF RONGEN-KAYNAKCI

The theatrically wiggled chemist of the title suffers with histrionic splendour. Distracted, he has given poison to a little girl, sent to get medicine for her sick mother. When he notices his mistake, it is already too late – the child has already disappeared with the bottle. Realizing he has failed professionally, and taking responsibility for this fatal mistake, the apothecary is at the point of shooting himself... but a happy accident saves the day.

Practically nothing is known about this film, which very effectively tells its story without the need for a single intertitle. The French title is so far unknown: the AFI catalogue lists it only under the title of its English release version, which is also the title on this print. – ELIF RONGEN-KAYNAKCI

★★★★★

I Kulturfilm georgiani / Georgian Kulturfilms

I quattro cortometraggi georgiani presentati alle Giornate di quest'anno sono legati dal concetto del “corpo come macchina”. *Mitsis dzakhili* (Il richiamo della terra, 1928) di Siko Dolidze e *Rasats dastes, imas moimki* (Devi mietere, poiché hai seminato, 1930) di Kote Miqaberidze e Vasili Dolenko sono dedicati ai problemi urgenti di una giovane repubblica sovietica, in particolare alla meccanizzazione del lavoro nelle fattorie collettivizzate. *Dilis ati tsuti* (Dieci minuti al mattino, 1931) di Aleqsandre Jaliashvili e *Kolmeurnis higiena*

(L'igiene degli agricoltori collettivizzati, 1934) di Vakhtang Shvelidze rappresentano una strategia statale di promozione dell'educazione fisica come una forma di sistema sanitario.

I materiali e le copie originali sono conservati presso l'Archivio centrale dei documenti audio-visivi degli Archivi nazionali della Georgia. Tutti e quattro i film sono stati salvaguardati digitalmente preservati dagli Archivi nazionali in collaborazione con il Centro cinematografico georgiano e con la CinePostproduction (Monaco, Germania).

Kulturfilm: genere e ideologia Per buona parte del XX secolo, la piccola nazione della Georgia è vissuta sotto un regime totalitario. Oggi nessuno mette più in dubbio che il potere del governo comunista si era basato essenzialmente su una corruzione molto estesa, sulle pesanti restrizioni dell'informazione e anche sul terrore stalinista. Il regime comunista impiegò diversi metodi per esercitare il controllo sociale delle masse, per consolidare il proprio potere e riscrivere la Storia, ivi compresi quelli più efficaci e suggestivi di tutti, i media visivi – che inclusero le arti visive, la televisione, e, naturalmente, il cinema. Nel 1922, Vladimir Lenin, durante una famosa conversazione con Anatoly Lunacharsky (il primo commissario sovietico della cultura e dell'educazione popolare) affermò: “Di tutte le arti, per noi, il cinema è la più importante.” Questo concetto divenne subito enormemente popolare e fu per molti decenni il precetto guida della cultura sovietica, favorendo lo sviluppo di un'industria cinematografica con produzioni di grande successo anche a livello internazionale. Lenin si assicurò che la cinematografia ispirata al comunismo riflettesse la nuova realtà dello stato sovietico. Lunacharsky, tuttavia, sostenne anche che Lenin, quando parlava di “cinema”, si riferiva soprattutto alle cinescopie. Sin dall'inizio, ai documentaristi fu richiesto soprattutto di realizzare film di propaganda; ma i film dell'era sovietica dovevano avere anche uno scopo didattico. Nel perseguire questo duplice intento didattico-propagandistico, i sovietici seguivano l'esempio dei tedeschi.

Nei primi decenni del XX secolo, in Germania era emerso un nuovo genere di film documentario. Non importa dove questi nuovi film venissero proiettati, essi erano sempre denominati con il termine tedesco di Kulturfilm. Oggi l'ascesa del Kulturfilm è comunemente associata all'ascesa del regime nazionalsocialista, ma all'inizio i Kulturfilm contribuirono a legittimare il cinema come una forza culturale costruttiva e furono giudicati dagli educatori come importanti strumenti di socializzazione e istruzione. L'efficacia dei Kulturfilm nell'assestare il nazionalismo, il militarismo e l'istruzione apparve subito evidente anche a chi era (o ambiva) al potere, fino a farne un genere chiave per i nazisti.

Verso la fine degli anni '20, a diversi cineasti sovietici, tra cui Nikolai Lebedev e Vladimir Erofeev, fu concesso di recarsi in Germania, dove trascorsero alcuni anni a Berlino studiando i metodi di produzione tedeschi e sviluppando un particolare interesse per i film etnografici, i documentari di viaggio e di spedizioni e anche per i Kulturfilm. Dopo il loro ritorno in Unione Sovietica, caldeggiarono con grande entusiasmo quel tipo di film. Inizialmente, l'Unione Sovietica non fu in grado di competere con la Germania nella produzione di Kulturfilm; ma, proprio

come i nazisti, anche i funzionari del Soviet si resero presto conto del loro grande potenziale per rafforzare il nuovo stato sovietico.

I Kulturfilm in Georgia In seguito a una risoluzione del comitato centrale esecutivo del Soviet e del consiglio dei commissari del popolo della Georgia, il permesso di girare lungometraggi di finzione e cinegiornali fu accordato in esclusiva allo studio cinematografico di stato conosciuto come “Sakhkinmretsvi”. Tutte le altre organizzazioni statali e private, come pure i produttori cinematografici indipendenti, potevano realizzare film soltanto previo consenso del Sakhkinmretsvi, e ogni violazione era passibile di gravi sanzioni amministrative. Un anno prima dell'adozione di questa nuova regola, il diritto di distribuire film era affidato esclusivamente al commissariato del popolo per l'istruzione, e tutte le altre organizzazioni impegnate nel noleggio di film erano state chiuse. Questo nuovo contesto monopolistico aiutò lo stato a imporre un totale controllo sulla produzione e distribuzione cinematografica, e a definire l'ideologia dei film. I cineasti e documentaristi indipendenti, insieme con le società di produzione private, ne furono affatto esclusi. Gli unici punti di vista presentabili sugli schermi sovietici erano quelli approvati dallo stato.

La conferenza del partito comunista del 15-21 marzo 1928, fu un evento importante per la produzione cinematografica sovietica. Alle industrie locali fu richiesto di sviluppare un proprio piano quinquennale seguendo le direttive di partito, e il partito comunista tracciò un profilo ben delineato per lo sviluppo del cinema sovietico. Prima di tutto, si pensò di avvicinare le masse al cinema, un'iniziativa che in molti ritenevano avrebbe reso indubbiamente più efficace il medium per promuovere la rivoluzione culturale. Molti funzionari di partito pensavano che il cinema fosse un eccellente strumento per aumentare la consapevolezza sociale, e vi riconobbero il medium ideale per raggiungere gli obiettivi ufficiali approvati dal partito. Le industrie cinematografiche locali si assunsero il compito di “rivitalizzare il repertorio”, ripensando completamente il tipo di film da realizzare, sia lungometraggi sia documentari. I Kulturfilm divennero presto un importante strumento per realizzare gli obiettivi del partito, specialmente negli studi locali. Lo studio georgiano Sakhkinmretsvi raggiunse il quarto posto per numero di film prodotti prima del 1928 dall'industria cinematografica sovietica, con il 12% della produzione totale del Soviet. I funzionari di partito chiesero agli studi cinematografici locali delle varie repubbliche, ivi compreso il Sakhkinmretsvi, di creare e sviluppare le sezioni dei documentari e dei cinegiornali (*Kronikis Sektory*). Questo portò a una straordinaria fioritura di Kulturfilm in tutta l'Unione Sovietica; di lì a breve, tutto quello che non era un lungometraggio di finzione fu chiamato un “Kulturfilm”. Tra la fine degli anni '20 e i primi anni '30, i giovani e cinefili registi dello studio Sakhkinmretsvi realizzarono un grande numero di Kulturfilm, che oggi possono essere considerati esemplari del genere.

Il corpo/macchina La posizione ufficiale dello stato sovietico sulla meccanizzazione sosteneva che il suo scopo specifico era quello di “alleviare la fatica” e di “elevare il livello materiale e culturale della classe lavoratrice”, “migliorando le condizioni di lavoro e accelerando

lo sviluppo”. Gli ideologi sovietici sostenevano che, contrariamente alla meccanizzazione capitalistica, l'approccio sovietico non implicava il dominio del capitale sul lavoro, ma era mirato unicamente a migliorare le condizioni di vita della classe operaia ponendo fine al suo sfruttamento. Durante gli anni '20 si assisté a una vasta produzione di propaganda sull'uso dei nuovi mezzi meccanici nelle fattorie di recente collettivizzazione.

I primi due film di Siko Dolidze e dei co-registi Kote Miqaberidze e Vasili Dolenko, *Mitsis dzakhili* (1928) e *Rasat dastes, imas moimki* (1930), descrivono la grande utilità dei nuovi trattori, mietitrebbie e altri macchinari moderni, visualizzando l'introduzione delle nuove tecnologie nel loro specifico ed esaltando il risparmio di tempo e di energia. La fetecizzazione delle nuove tecnologie fu un tema familiare per le avanguardie cinematografiche dell'Europa occidentale di quel periodo, come lo fu per molta arte e letteratura modernista. Ciò che distingue la passione per le macchine e l'automazione dei film della cinematografia sovietica è la loro qualità marcatamente politica ed esplicitamente ideologica. L'esempio più famoso di questo leitmotiv pro-meccanizzazione del cinema sovietico è indubbiamente la molto imitata “sequenza della scremazione del latte” in *Staroye i novoye (La linea generale / Il vecchio e il nuovo, 1929)* di Sergej Eisenstein. Anche Siko Dolidze userà l'immagine di una centrifuga del latte nel suo film del 1934 *Ukanaskneli jvarosnebi* (Gli ultimi crociati).

Il nuovo sistema sovietico richiedeva anche una collettività formata da corpi/macchine ben funzionanti e ben organizzati. I padri fondatori della produzione industriale capitalistica moderna, Frederick Taylor e Henry Ford, ritenevano che il corpo umano fosse una macchina. I russi, però, si spinsero oltre. Per Aleksei Gastev, il principale teorico sovietico dell'organizzazione scientifica del lavoro e fondatore dell'Istituto centrale per il lavoro, il corpo umano non era una macchina tout court – bensì una macchina vivente, che, per incrementare davvero la produzione, aveva bisogno di controlli accurati, di pulizia e di esercizio fisico. In linea con questa filosofia, i Kulturfilm sovietici dell'epoca propagandavano corpi sani, puliti e ben tenuti. “La guerra allo sporco” e la crescita esponenziale dell'assistenza sanitaria divennero parte integrante della visione ufficiale propagandata dalla rivoluzione culturale. L'esercizio fisico era indicato come una priorità nello stile di vita del cittadino sovietico ideale, con la speranza che l'amore per l'educazione fisica potesse rafforzare il sentimento di responsabilità collettiva universale e il patriottismo locale. Questi sforzi di creare un “uomo nuovo”, definito in pari misura dal patriottismo e dalla forza fisica, erano analoghi alla trasformazione sociale propagandata nella Germania nazista. Caratteristiche che peraltro emergono con estrema chiarezza negli altri due cortometraggi del nostro programma, *Dili sati tsuti* (Dieci minuti al mattino, 1931) di Aleqsandre Jaliashvili e *Kolmeurnis higiena* (Igiene collettiva degli agricoltori, 1934) di Vakhtang Shvelidze. – NINO DZANDZAVA

The four Georgian short films screened at this year's Giornate are united by the concept of “the body as machine”. Siko Dolidze's Call

of the Land (Mitsis dzakhili, 1928) and Kote Miqaberidze and Vasili Dolenko's You Must Reap as You Have Sown (Rasats dastes, imas moimki, 1930) are dedicated to the urgent problems of a young socialist republic, especially the mechanization of labour on collective farms. Aleqsandre Jaliashvili's Ten Minutes in the Morning (Dilis ati tsuti, 1931) and Vakhtang Shvelidze's Collective Farmers' Hygiene (Kolmeurnis higiena, 1934) represent a state policy of promoting physical culture and exercise as a form of healthcare.

The original materials and prints are held by the Central Archive of Audio-Visual Documents at The National Archives of Georgia. All four films have been digitally safeguarded by the joint efforts of the Georgian National Archives, Georgian National Film Center, and CinePostproduction (Munich, Germany).

Kulturfilm: Genre and Ideology *For most of the 20th century, the small country of Georgia lived under a totalitarian regime. Today nobody disputes the degree to which the Communist government was maintained by both widespread corruption and serious restriction of information, as well as Stalinist terror. The Communist regime employed a variety of methods in their mass social control, consolidation of power and rewriting of history, including the most powerful and inspiring of all, the visual media – including the visual arts, broadcasting, and, of course, cinema.*

In 1922, Vladimir Lenin famously said in a conversation with Anatoly Lunacharsky (the first Soviet Commissar of Culture and Popular Education): “of all the arts, for us the cinema is the most important”. This concept of “the most important art” immediately became hugely popular, and guided Soviet culture for decades as it developed a successful and internationally-circulated film industry. Lenin made sure that new, Communist-inspired films reflected the new reality of the Soviet state. Lunacharsky, however, argued that when Lenin talked about “the cinema” he primarily meant documentary newsreels. From the outset, documentary filmmakers had instructions to make films primarily for propaganda purposes; Soviet-era films were also expected to serve educational aims. By pursuing these dual educational-propagandistic goals, the Soviets were following the example of the Germans.

A new genre of documentary film emerged in Germany in the first decades of the 20th century. No matter where they were shown, these films were known by the German term, Kulturfilm. Today the rise of the Kulturfilm is associated with the rise of the National Socialist regime, but in the beginning Kulturfilms helped legitimize cinema as a constructive cultural force, and were deemed by educators as particularly useful in socialization and education. The effectiveness of Kulturfilms in serving nationalist, militarist, and educational aims was also evident to those in or seeking power, ultimately making it a key genre for the Nazis.

At the end of the 1920s several Soviet filmmakers, including Nikolai Lebedev and Vladimir Erofeev, were allowed to go to Germany, spending several years in Berlin, where they not only studied the cinema industry, but developed a special interest in ethnographic films, travelogues, and expedition films, as well as Kulturfilms. When they

returned to the Soviet Union they promoted this kind of filmmaking with great enthusiasm. At first the Soviet Union could not compare with Germany in the production of Kulturfilms. But like the Nazis, Soviet officials soon became well aware of their power in terms of strengthening the new Soviet state.

Kulturfilms in Georgia Following a resolution of the Soviet Central Executive Committee and the Council of Peoples' Commissars of Georgia, the right to shoot both feature films and newsreels was granted exclusively to the Georgian State Film Studio, known as "Sakhkinmretsivi". All other state and private organizations, as well as independent film producers, might only make films with the consent of Sakhkinmretsivi, and violations were punishable by serious administrative penalties. The year before the adoption of this resolution, the right to distribute films had been granted exclusively to the People's Commissariat for Education, and all other organizations engaged in renting films were closed down. In this monopolistic environment, the State was able to impose total control over cinema production and exhibition, and define the ideology of films. Independent feature and documentary filmmakers, along with private film companies, were completely excluded. The only viewpoints presented on Soviet screens were state-sponsored. The Communist Party conference of 15-21 March 1928 was a significant event for Soviet film production. Local industries were to develop their own Five-Year Plans according to Party directives, and the Communist Party clearly outlined a course for the development of Soviet cinema. Among its major aims was to bring the cinema closer to the masses, a move that many believed would logically lead to the medium becoming a more effective force for cultural revolution. Many in the Party believed that cinema was a unique tool for raising political awareness, and saw the medium as the ideal way to attain officially approved Party objectives.

Local film industries undertook the task of "revitalizing the repertoire", completely rethinking the kinds of films they were making, feature films and documentaries alike. Kulturfilms soon become a significant tool to realize Party objectives, especially in the local studios. In terms of the number of films produced before 1928, Georgia's Sakhkinmretsivi studio occupied fourth place in the entire Soviet cinema industry, accounting for almost 12% of total Soviet-wide film production. Soviet officials soon instructed all local, republic-based film studios, including Sakhkinmretsivi, to create and develop documentary-newsreel sections (Kronikis Sektory). This resulted in a Kulturfilm boom across the Soviet Union; very quickly almost everything that was not a feature film was called a "Kulturfilm". Between the late 1920s and the early 1930s, young cinephile directors at the Sakhkinmretsivi film studio made a number of Kulturfilms, which today can be considered exemplars of the genre.

Body/Machine The Soviet state's official position on mechanization was that its purpose was to "ease labour", "raise the material and cultural levels of the working class", and "improve labour conditions and accelerate development". Soviet ideologists claimed that unlike capitalist mechanization, the Soviet approach did not imply the

domination of capital over labour, but was about improving the well-being of the working class and ending their exploitation. The 1920s saw the production of a huge amount of propaganda about the use of new mechanical procedures on recently collectivized farms. The two early films by Siko Dolidze and co-directors Kote Miqaberidze and Vasili Dolenko, *Call of the Land* (1928) and *You Must Reap as You Have Sown* (1930), describe the need for new tractors, combines, and other modern equipment, and visualize the introduction of new techniques involving them, celebrating the saving of time and energy. The fetishization of new technology was a familiar theme in Western European avant-garde cinema of this period, as it was in much modernist art and literature. The key difference is that Soviet filmmakers' excitement about machinery and automation had strongly political and explicitly ideological qualities. The most famous example of this pro-mechanization motif in Soviet cinema is of course the much-imitated "milk separator sequence" in Sergei Eisenstein's *The Old and the New / The General Line* (Staroye i novoye, 1929). Siko Dolidze also used the image of a milk separator in his 1934 film *The Last Crusaders* (Ukanaskneli jvarosnebi).

The new Soviet system also needed a citizenry made up of well-functioning and well-organized bodies/machines. The founding fathers of modern capitalist manufacturing, Frederick Taylor and Henry Ford, believed that the human body was a machine. Russians, however, went even further. For Aleksei Gastev, the leading Soviet theoretician of the scientific organization of labour and the founder of the Central Institute for Labour, the human body was not a just a machine – it was a living machine, and it needed to be carefully tended, cleaned, and exercised if it were to genuinely improve production. In line with this philosophy, Soviet Kulturfilms of this period promoted healthy, clean, and well-kept bodies. "Fighting dirt" and exponentially increasing the availability of healthcare became part of the officially-sponsored vision of cultural revolution. Exercise was promoted as part of the lifestyle of the ideal Soviet citizen, with the hope that this love of physical culture would universally reinforce a sense of collective responsibility and local patriotism. These efforts to create a "New Man", who was defined in equal parts by patriotism and physical strength, were analogous to the social transformation promoted in Nazi Germany. These concerns are vividly illustrated in the other two shorts in our programme, *Ten Minutes in the Morning* (1931) by Aleksandre Jaliashvili, and *Collective Farmers' Hygiene* (1934) by Vakhtang Shvelidze. – NINO DZANDZAVA

MITSIS DZAKHILI [Il richiamo della terra / *Call of the Land*] (Sakhkinmretsivi, Georgian SSR, 1929)

Regia/dir.: Siko Dolidze; *f./ph.*: Shalva Gegelashvili; *mont./ed.*: N. Yudin; *orig. l.*: 884 m.; DCP, 32'; *fonte copia/source*: National Archives of Georgia, Central Archive of Audio-Visual Documents, Tbilisi.

Didascalie in russo, con sottotitoli in inglese / *Russian intertitles, with English subtitles.*

Il film, che descrive la fase iniziale dell'industrializzazione sovietica, era finalizzato a sostenere i crescenti sforzi produttivi del governo

sovietico e ad implementare le riforme socialiste nell'agricoltura. Era stato prodotto nell'ambito del programma 1928-1929 dello studio Sakhkinmretsvi, il cui obiettivo era quello di realizzare film destinati principalmente al pubblico rurale. La vicenda ruota attorno a un'amichevole competizione ingaggiata tra due comuni agricole per identificare il più operoso e ammirato mietitore di tutti i gruppi di lavoratori. / *Call of the Land, describing the early period of the Soviet industrialization, aimed to assist the Soviet government in raising labour productivity and implementing socialist reforms in agriculture. It was produced within the framework of the Sakhkinmretsvi studio's 1928-29 programme, the objective of which was to make films for a mainly rural audience. The story is about a good-natured socialist competition between two communes to identify the most industrious and successful harvester of all of the workers' groups.* – NINO DZANDZAVA

Siko Dolidze (1903-1983)

Membro di un gruppo di scrittori e poeti di sinistra, Siko Dolidze pubblicò i suoi scritti sulla rivista *Memartskheneoba* ("Sinistra"). A 22 anni iniziò a lavorare nello studio Sakhkinmretsvi, rimpiazzando Zakaria (Shakro) Berishvili come amministratore in uno dei film di (Ivan) Perestiani. Nel 1927, dopo una breve esperienza da assistente di Nikoloz (Nikolai) Shengelaya in *Eliso* (1928), Dolidze fu tra i membri della troupe del film di Boris Mikhin *Mtis kanoni* (La legge delle montagne, 1927). In contemporanea con le riprese del film di Mikhin, Dolidze girò in proprio un breve documentario, *Erti dghe qarachaishi* (Un giorno a Karachai, 1929). Nella prima fase della sua carriera, Dolidze lavorò anche con il regista Aleqsandre Tsutsunava. Nel 1928, mentre era impegnato come assistente di Leo Esakia sul set di *Holtze* (L'altolà) rimase gravemente ustionato. Dopo essersi ripreso dai postumi dell'incidente, Dolidze assunse la direzione del dipartimento documentari e cinegiornali dello studio, cui era demandato il compito di portare sugli schermi gli eventi georgiani d'attualità più importanti, rifornendo costantemente di documentari e cinegiornali le sale di tutta la Georgia. Nel 1929 scrisse una sceneggiatura per un lungometraggio, *Zvavta mkhareshi* (Nella terra delle valanghe) che ottenne l'approvazione dello studio, e, sempre nello stesso anno, fu trasferito presso il dipartimento dei lungometraggi dello Sakhkinmretsvi. Completò questo suo primo lungometraggio nel 1931, anno in cui realizzò anche il breve documentario *Pshavetistvis* (Per Pshavi). Dolidze lavorò ininterrottamente nell'industria cinematografica georgiana per oltre 50 anni. / *A member of a Leftist poets and writers group, Siko Dolidze published his writings in a magazine called Memartskheneoba ("Left"). He joined the Sakhkinmretsvi studio at age 22, replacing Zakaria (Shakro) Berishvili as an administrator on one of Ivane (Ivan) Perestiani's films. In 1927, after a short period assisting Nikoloz (Nikolai) Shengelaya on Eliso (1928), Dolidze became a crew member on Boris Mikhin's film Rules of the Mountains (Mtis kanoni, 1927). While he was working on Mikhin's film, Dolidze was shooting his own documentary short, A Day in Karachai (Erti dghe qarachaishi, 1929). During the early years of his career Dolidze also worked with the director Aleqsandre Tsutsunava.*

In 1928, while assisting Leo Esakia on Holtze (The Halt), Dolidze was severely burned. Shortly after recovering from this accident Dolidze became Head of the Documentary-Newsreel Film Department, which was responsible for presenting important current events in Georgia on screen, regularly supplying cinemas all over Georgia with documentaries and newsreels. In 1929 the studio approved his screenplay for a feature film, In the Land of Avalanches (Zvavta mkhareshi), and that same year he was moved to Sakhkinmretsvi's feature film department. He finished this first feature in 1931, when he also made the documentary short For Pshavi (Pshavetistvis). Dolidze worked in the Georgian cinema industry for more than 50 years.

NINO DZANDZAVA

RASATS DASTES, IMAS MOIMKI (Agro minimum) [Devi mietere, poiché hai seminato / You Must Reap as You Have Sown] (Kronikis Sektory, Sakhkinmretsvi, Georgian SSR, 1930)

Regia/dir: Kote Miqaberidze, Vasili Dolenko; *f./ph:* N. Agdgomelashvili; *mont./ed:* Vasili Dolenko; *orig. l:* 700 m.; DCP, 26'; *fonte copia/source:* National Archives of Georgia, Central Archive of Audio-Visual Documents, Tbilisi.

Didascalie in georgiano e russo, con sottotitoli in inglese / *Georgian and Russian intertitles, with English subtitles.*

La filmografia di Kote Miqaberidze include lungometraggi di finzione, documentari e film d'animazione. *Rasats dastes, imas moimki*, realizzato in cooperazione con il montatore Vasili Dolenko, è un cortometraggio sulle trasformazioni socialiste in agricoltura. Alle prese con un soggetto di questo tipo, molti documentaristi del periodo non sarebbero andati oltre una sensibilità socialista scialbamente ideologica. Miqaberidze seppe invece trasformarlo in un'opera di poesia. Oltretutto, in una forma di poesia particolarmente aggressiva, che tende a catturare e affascinare lo spettatore, cercando di stimolare un desiderio appassionato per le conquiste tecniche in ambito agricolo – più macchine, più prodotti. / *Kote Miqaberidze's filmography includes features, documentaries, and animated films. You Must Reap as You Have Sown, made in cooperation with editor Vasili Dolenko, is a short work about socialist transformations in agriculture. Most documentary filmmakers of this period would not have gone beyond a drably ideological Soviet sensibility when dealing with this kind of subject matter. But Miqaberidze turns it into poetry. Indeed, he transforms it into a peculiarly aggressive form of poetry, one that aims to captivate and fascinate the viewer, trying to arouse a passionate desire for technical achievements in agriculture – more machines, more products.* – NINO DZANDZAVA

Kote Miqaberidze (1896-1973)

Come molti altri registi dell'epoca del muto, Kote Miqaberidze proveniva dal teatro, dove si era fatto le ossa recitando nella compagnia di giovani artisti della città di Kutaisi prima di approdare al cinema negli anni '20. La sua carriera cinematografica iniziò nel 1921 come attore dello studio Sakhkinmretsvi, interpretando il maestro di scuola nel

film di Perestiani *Tariel Mklavadzis mkvlelobis saqme* (Il caso di Tariel Mklavadze, 1925), che è stato presentato alle Giornate nel 2011. La sua carriera da regista fu segnata da molte controversie. Nel 1928 tentò di realizzare il documentario *Rtveli* (Mietitura); titolo alternativo *Khurdzeni da ghvino* (Uva e vigneti) che Miqaberidze avrebbe voluto girare seguendo i principi cinematografici di Dziga Vertov, ma il tentativo andò a vuoto. Un suo film del 1929, *Chemi bebia* (La mia nonna), incappò nelle maglie della censura, che lo bandì dalle sale pubbliche per il suo atteggiamento trozkista verso il governo e per aver contribuito a un sentimento anti-sovietico. Da allora in poi, Miqaberidze “si comportò bene”. Il suo documentario successivo, *Rasats dastes, imas moimki* (1930) era dedicato alla collettivizzazione e alla riorganizzazione socialista dell’agricoltura, tema che fornì il soggetto anche al suo lungometraggio del 1932, *Hasani* (Hassan). Miqaberidze fu il primo regista ad adattare per lo schermo un “testo sacro” della letteratura georgiana, il poema epico del 12° secolo *Vepkhiskhaosani* (Il cavaliere con la pelle di pantera): *Quajeti* (1936) fu un lavoro sperimentale, con ampio uso di sovrimpressioni e di effetti ottici. Analoghe tecniche sperimentali il regista avrebbe voluto adottare in un altro lungometraggio, *Natsarkekia* (Fannullone), che però non fu mai realizzato. Innumerevoli furono anche le sceneggiature che subirono la stessa sorte, tra cui *Kako-Khachagi* (Kako il ladro) e la commedia di ambiente militare *Tshehli guli* (Cuore ardente, 1944). Durante le purghe del “grande terrore”, Miqaberidze finì nelle liste dei “sospetti” e subì le minacce del regime stalinista. Questo spiega in parte la sua tardiva iscrizione al partito comunista, avvenuta nel 1938. Sopravvissuto alle esecuzioni di massa degli anni ’30, nel 1945 ricevette l’onorificenza di artista del popolo dell’Unione Sovietica, ma non poté evitare le successive repressioni: nel 1957 fu messo sotto processo per “propaganda sovversiva anti-sovietica” e condannato a tre anni di prigione (1957-1960). Dopo il suo rilascio, Miqaberidze tornò a lavorare come direttore del doppiaggio nello studio Sakhkinmretsvi; dove curò l’edizione georgiana di oltre 50 film.

Like many film directors of the silent period, Kote Miqaberidze came from the theatrical scene, working in Kutaisi’s Young Artists Troupe before turning to cinema in the 1920s. He began his film career in 1921 as an actor at the Sakhkinmretsvi studio (he played the schoolteacher in Perestiani’s 1925 film The Case of Tariel Mklavadze / Tariel Mklavadzis mkvlelobis saqme, which was shown at the Giornate in 2011). His directorial career was marked by controversy. In 1928 he planned to make a documentary, Harvest (Rtveli; alternate title: Grapes and Vine / Khurdzeni da ghvino) to be shot according to Dziga Vertov’s cinematic principles, but it seems never to have been produced. Censors condemned his 1929 film My Grandmother (Chemi bebia) for having a Trotskyist attitude towards the government and contributing to an anti-Soviet mood, and it was banned from theatrical release. From then on Miqaberidze “behaved”. He dedicated his next documentary, You Must Reap as You Have Sown (1930), to the collectivization and socialist reorganization of agriculture, which was also the subject of his 1932 feature film Hasani (Hassan).

Miqaberidze was the first director to make a screen adaptation of the “sacred text” of Georgian literature, the 12th-century epic poem Vepkhiskhaosani (The Knight in the Panther’s Skin): Qajeti (1936) was an experimental production, using many superimpositions and trick shots. He intended to employ similar experimental techniques in another feature, Idler (Natsarkekia), but it was never made. He also wrote a number of screenplays that were never filmed, including Kako the Robber (Kako-Khachagi) and the military comedy Flaming Heart (Tshehli guli, 1944).

During the purges of “The Great Terror”, Miqaberidze was among those considered “suspect” and under threat from the Stalinist regime. This partially accounts for his later membership in the Communist Party, which he joined in February 1938. He survived the mass executions of the 1930s, and in 1945 was named an Honoured Art Worker, but could not avoid later repressions: in 1957 a criminal case was instituted against him for “anti-Soviet agitation-propaganda”, and he served a sentence of three years (1957-1960). Upon his release Miqaberidze returned to Sakhkinmretsvi as a dubbing editor; altogether he dubbed more than 50 films into Georgian. – NINO DZANDZAVA

Vasili Dolenko (1902-1998)

Vasili Dolenko entrò come aiuto montatore presso lo studio Sakhkinmretsvi nei primi anni ’20. In seguito divenne montatore, anche del suono, e, dal 1926 in poi, fu a capo della divisione di montaggio. Nella prima fase della sua carriera, Dolenko collaborò con registi quali Ivane (Ivan) Perestiani, Nikoloz (Nikolai) Shengelaya e Mikheil Chiaureli. Nel 1969 ricevette l’onorificenza di artista del popolo dell’Unione Sovietica. In totale, trascorse presso lo studio georgiano 70 anni. / *Vasili Dolenko started out as a splicer at the Sakhkinmretsvi film studio at the beginning of the 1920s, advancing to sound and picture editor, and eventually became head of the studio’s editing division in 1926. In the early years of his career, Dolenko collaborated with directors such as Ivane (Ivan) Perestiani, Nikoloz (Nikolai) Shengelaya, and Mikheil Chiaureli. In 1969 he was named an Honoured Art Worker. He spent a total of 70 years at the studio. – NINO DZANDZAVA*

DILIS ATI TSUTI [Dieci minuti al mattino / Ten Minutes in the Morning] (Sakhkinmretsvi, Georgian SSR, 1931)

Regia/dir: Aleqsandre Jaliashvili; *scg./des:* Serapion Vatsadze; *orig. l:* 700 m.; DCP, 29'; *fonte copia/source:* National Archives of Georgia, Central Archive of Audio-Visual Documents, Tbilisi.

Didascalie in georgiano e russo, con sottotitoli in inglese / *Georgian and Russian intertitles, with English subtitles.*

Dili sati tsuti (Dieci minuti al mattino) mostrava come l’“uomo nuovo” sovietico, elemento fondamentale dell’incremento produttivo, sarebbe nato dalla combinazione di lavoro e ginnastica. Il film esemplifica nella vigoria fisica il mezzo con cui le Repubbliche Socialiste riusciranno a combattere i loro nemici. Il soggetto era stato dettato dal desiderio del comitato centrale del partito comunista di dare maggiore spazio all’educazione fisica sugli schermi sovietici. L’incoraggiamento dei corsi

EFG1914 - European Film Archives digitise their WWI Collections

Since February 2013 the European Film Gateway has been enabling access to a growing number of films from and related the First World War. The material has been digitized within the scope of the EU-funded EFG1914 project, which has been carried out by 26 partners including 21 film archives from all over Europe. A total of 661 hours of newsreels, feature films, documentaries, amateur footage and propaganda films as well as 5,600 photographs and stills, film posters and articles from historical film journals will be available on the European Film Gateway and Europeana websites in time for the centenary of the Great War in early 2014. As approximately 80% of films from this period are considered lost the material provided through EFG1914 represents a considerable share of what has been preserved from the time.

Digitising and giving online access to the WWI-related films and documents held by the archives will make it easier for a wider audience to use them. The archives contributing to EFG1914 are located in 15 different European countries, many of which were the main powers during the First World War (eg, Austria, Belgium, France, Germany, Great Britain, Italy, Romania, Serbia etc.) or remained neutral like Denmark, Spain and the Netherlands. Thus, the films offered on the European Film Gateway show the Great War from different perspectives and different countries.

During the Pordenone Silent Film Festival the EFG1914 project partners will present the European Film Gateway as a unique and valuable search tool for moving images from 1914-1918. Colleagues from the Cinémathèque Royale de Belgique, Cineteca di Bologna, Det Danske Filminstitut, Deutsches Filminstitut, EYE Film Institute, Národní filmový archiv, and Österreichisches Filmmuseum will talk about their collections and highlight selected films.

The EFG1914 project continues the work carried out by the EFG project in 2008-2011, which developed the European Film Gateway. At present over 600,000 items from 24 film archives are available online at europeanfilmgateway.eu and europeana.eu.

EFG1914 was commissioned by the Association des Cinémathèques Européennes (ACE) and is co-funded by the Community Programme ICT PSP. The project started in February 2012 and will last for two years. It is coordinated by the Deutsches Filminstitut in Frankfurt.

First World War Films on The European Film Gateway: www.europeanfilmgateway.eu/content/efg1914-project



Hunger Blockade Germany
William Held, Deutschland / USA ca. 1919
Deutsches Filminstitut - DIF

The EFG1914 project will be presented on Wednesday, 9th October from 14:30 – 16:30h in the Auditorium della Regione (Via Roma 2), and is open to all festival guests

EFG¹⁹₁₄
european film gateway


europeana
think culture


co-funded by the
European Union

intensivi di ginnastica fu parte integrante anche del successivo film di Jaliashvili, *Phizkultura skolashi* (L'educazione fisica nelle scuole, 1931). *Ten Minutes in the Morning shows how the Soviet "New Man", the building-block of increased productivity, will be created by combining labour with gymnastics. The film also makes it clear that physical strength is the means by which the Socialist Republics will be able to combat their enemies. Its subject matter was dictated by the Central Committee of the Communist Party's desire to increase the presence of physical culture on Soviet screens. Encouraging more intensive gymnastics training was also an important part of Jaliashvili's next film, Physical Culture in Schools (Phizkultura skolashi, 1931).* – NINO DZANDZAVA

Aleqsandre Jaliashvili (1905-1981)

Jaliashvili iniziò a lavorare nello studio statale georgiano Sakhkinmretsvi come tecnico di laboratorio nel 1925. Dopo essersi diplomato presso la scuola di recitazione cinematografica, debuttò sullo schermo in *Holtze* (L'altolà, 1928) e continuò a interpretare ruoli da protagonista e da comprimario in circa 15 film. Nel biennio 1930-31 apparve in due film di Mikheil Kalatozishvili (Mikhail Kalatozov) bocciati dalla censura, *Usinatlo* (La donna cieca, 1930) e *Lursmani cheqmashi* (Il chiodo nello stivale, 1931). Nei primi anni '30 lavorò come assistente alla regia e realizzò una serie di documentari didattici, tra cui i Kulturfilm *Dili sati tsuti*, 1931, *Phizkultura skolashi* (1931) e *Shromisaken* (Un metodo di lavoro, 1932); titolo di lavorazione: *Kartveli ebraelebi* (Gli ebrei georgiani). Durante la seconda guerra mondiale, Jaliashvili co-diresse con Diomide Antadze il cortometraggio *Sadarajo jikhuri* (La baracca del guardiano, 1941). Nel 1943 il ministero del cinema dell'Unione Sovietica ordinò il suo trasferimento presso lo studio di Sverdlovsk, dove lavorò con Alexander Medvedkin in *Osvobodennaja zemlja* (La liberazione della terra, 1946). Nel 1946 fece ritorno nello studio Sakhkinmretsvi di Tbilisi; dove il suo ultimo incarico, dai primi anni '50 in poi, fu quello di direttore di doppiaggio.

Jaliashvili first joined Sakhkinmretsvi, the Georgian State Film Studio, as a laboratory technician in 1925. After graduating from the Cinema Actors' School, he made his screen debut in Leo Esakia's Holtze (The Halt, 1928), and went on to play leading and supporting roles in nearly 15 films. In 1930-31 he was in two banned films by Mikheil Kalatozishvili (Mikhail Kalatozov), The Blind Woman (Usinatlo, 1930) and The Nail in the Boot (Lursmani cheqmashi, 1931). In the early 1930s he worked as a director's assistant and made several instructional documentaries, including the Kulturfilms Ten Minutes in the Morning (1931), Physical Culture in Schools (1931), and Way to Labour (Shromisaken; working title: Georgian Jews / Kartveli ebraelebi, 1932). During World War II, Jaliashvili co-directed the short feature The Watchman's Cabin (Sadarajo jikhuri, 1941) with Diomide Antadze. In 1943 the Soviet Union's Ministry of Cinema ordered his transfer to the Sverdlovsk Film Studio, where he worked on Alexander Medvedkin's Liberated Earth (Osvobodennaya zemlya, 1946). In 1946 he returned to the Sakhkinmretsvi studio in Tbilisi; his last job there, from the early 1950s, was as a dubbing editor. – NINO DZANDZAVA

KOLMEURNIS HIGIENA [L'igiene degli agricoltori collettivizzati / Collective Farmers' Hygiene] (Kronikis Sektory, Sakhkinmretsvi, Georgian SSR, 1934)

Regia/dir: Vakhtang Shvelidze; *f./ph:* Boris Pumpianskii; *scg./des:* Shalva Mamaladze; DCP, 17'; *fonte copia/source:* National Archives of Georgia, Central Archive of Audio-Visual Documents, Tbilisi.

Didascalie in russo, con sottotitoli in inglese / Russian intertitles, with English subtitles.

Commissionato dal commissariato della salute georgiano, *Kolmeurnis higiena* presenta la figura fortemente ideologizzata di un cittadino sovietico esemplare. Il film inizia con una giovane attivista che arringa un'assemblea di contadini: "Il principio base della vita sociale e culturale è seguire le norme igieniche." Shvelidze include anche svariate scene di corpi nudi per enfatizzare il tema portante del film. Come molti altri documentari del periodo (ad es., *Dilis ati tsuti* di Jaliashvili), la propaganda del film di Shvelidze non è espressa unicamente tramite l'esortazione didattica ma anche attraverso il linguaggio delle immagini. *Collective Farmers' Hygiene was commissioned by Georgia's Health Commissariat, and shows a highly ideologically-inflected image of an exemplary Soviet citizen. It begins with a young female activist exhorting an assembly of rural peasants: "The core principle of cultural life is: follow hygiene's rules." Shvelidze includes many shots of the naked human body to emphasize the film's main idea. As in many other documentaries of this period (such as Jaliashvili's Ten Minutes in the Morning), Shvelidze's propaganda is conveyed not only through didactic exhortation but also through visual imagery.* – NINO DZANDZAVA

Vakhtang Shvelidze

Ben poco si sa sul cineasta Vakhtang Shvelidze; la sua data di nascita e di morte, gli anni esatti della sua carriera di regista e la sua filmografia completa non sono documentati. Alla fine degli anni '20, contava un'esperienza quinquennale come assistente alla regia in tre film di Kote Marjanishvili, *Qarishkhlis tsin* (Prima della tempesta, 1924), *Amoki* (1927), *Krazana* (Il tafano, 1928) e *Komunaris chibukhi* (La pipa del comunardo, 1929). Negli anni '50, il suo nome riappare nei credits dei seguenti film: *Eteris simghera* (La canzone di Eteri, 1956) di Siko Dolidze, *Abezara* (Fastidioso, 1956) di Nikoloz Sanishvili e *Otaraant qrvivi* (La vedova di Otar, 1957) di Mikheil Chiaureli.

Very little is known about filmmaker Vakhtang Shvelidze; his birth and death dates, the exact years of his filmmaking career, and his full filmography are all undocumented. By the end of the 1920s he had five years' experience as a director's assistant, working on four films by Kote Marjanishvili, Before the Storm (Qarishkhlis tsin, 1924), Amok (Amoki, 1927), The Gadfly (Krazana, 1928), and The Communard's Pipe (Komunaris chibukhi, 1929). In the 1950s his name surfaces in the credits of the following films: Siko Dolidze's Song of Eteri (Eteris simghera, 1956), Nikoloz Sanishvili's Thorn in the Flesh/Tiresome (Abezara, 1956), and Mikheil Chiaureli's Otar's Widow (Otaraant qrvivi, 1957). – NINO DZANDZAVA

Importing Asta Nielsen: The International Film Star in the Making 1910–1914

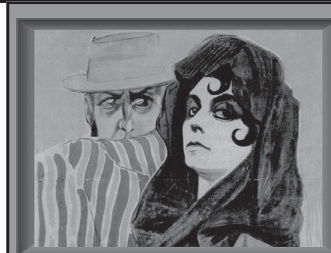
Edited by *Martin Loiperdinger and Uli Jung*

Publication date: 1 November 2013

Paperback: 392 pages; 14 colour and 91 B/W illustrations

ISBN: 9780 86196 708 7; Retail price: £25.00 / Euro 30,00

In this volume thirty-two international experts on early cinema provide case 'studies on Asta Nielsen's significance in a pivotal period of film history. Asta Nielsen was the first renowned film star of the long-feature format. Like a brand, her name was inextricably connected with the films in which she played the leading role. Her international career rested on three exclusive Asta Nielsen series directed by Urban Gad, a steady flow of films which were exported from Berlin where they were made into many countries around the globe. *KINtop. Studies in Early Cinema: Volume 2*



Importing Asta Nielsen:
The International Film Star in
the Making 1910–1914
Editors: Martin Loiperdinger and Uli Jung

KINtop
STUDIES IN EARLY CINEMA



Asta Nielsen in Denmark

Casper Tybjerg: Presenting AFGRUNDEN in Copenhagen and Skive; Isak Thorsen: Nordisk Films Kompagni and Asta Nielsen; Julie K. Allen: Ambivalent Admiration. Asta Nielsen's Conflicted Reception in Denmark, 1911–14; Agnes Schindler: "Aðalhlutverkið leikur: Frú Asta Nielsen-Gad". Asta Nielsen Films in Reykjavík, 1912–1915

AFGRUNDEN – Debut Film of an Unknown Actress

Outi Hupanittu: AFGRUNDEN aka KUILU in Finland. Nordiska Biograf Kompaniet, Exclusive Distribution and Newly Established Censorship; Andrzej Debski: AFGRUNDEN in Warsaw and Asta Nielsen's Popularity in Polish territories; Ouissal Mejri: AFGRUNDEN and Professor Ehrlich's Magic Bullet in Alexandria; The Making of the Film Star in Germany; Martin Loiperdinger: "Die Duse der Kino-Kunst". Asta Nielsen's Berlin Made Brand; Andrea Haller: Advertising Asta Nielsen and the Long-Feature Film. The Case of Mannheim; Pierre Stotzky: Screening Asta Nielsen Films in Metz before the First World War

Asta Nielsen Films in Local Exhibition

Patrick Blaser: Asta Nielsen Films in Innsbruck before the First World War; Mattia Lento: Asta Nielsen in Zurich. Film Exhibition and Reviews; Adrian Gerber: Advertising Asta Nielsen. Traces of Local Trade Rivalry in Zurich and Transnational Circulation; Pierre-Emmanuel Jaques: Asta Nielsen in the Cinema Theatres of Lausanne, 1911–1913; Paul Lesch: "Earning the Audience's Unbridled Applause". Asta Nielsen Films in Luxembourg; María Antonia Paz and Julio Montero: "Celebrada artista de fama mundial". Asta Nielsen in Barcelona, 1910–1914

Censorship versus Art Discourse

Jon Burrows: "The Great Asta Nielsen", "The Shady Exclusive" and the Birth of Film Censorship in Britain, 1911–1914; Anne Bachmann: Vindicating The Great Moment against Swedish censorship. Asta Nielsen's Soulful Eyes as On-Screen Pantomime; The International Cinema Celebrity; Giovanni Lasi: Italy's First Film Star – Asta Nielsen, 'Polaris'; Lauri Piispa: Asta Nielsen and the Russian Film Trade; Ansje van Beusekom: Distributing, Programming and Recycling Asta Nielsen Films in the Netherlands, 1911–1920; Valdo Kneubühler: Opportunities Gone By. Asta Nielsen Films in France before the First World War; Richard Abel: Asta Nielsen's Flickering Stardom in the USA, 1912–1914

Outside the Western World

Rielle Navitski: Asta Nielsen as Import Commodity. International Stardom and Local Film Distribution in Brazil, 1911–1915; Dafna Ruppim: Asta Nielsen, Cinema-going and Film Censorship in the Netherlands Indies, 1912–1918; Stephen Bottomore: "The Great Favorite, Miss Asta Neilson". Asta Nielsen on Australasian Screens; Sawako Ogawa: Asta Nielsen and Shimpa Films in Japan

Asta Nielsen – Positioning Her Status

Caroline Henkes: Asta Nielsen and Her Destitute Female Characters; Annemone Ligensa: Asta Nielsen in Germany – a Reception- Oriented Approach; Ian Christie: From Screen Personalities to Stars. Analysing Early Film Fame in Europe

Asta Nielsen – International Filmography, 1910–1914



DONORS of the Giornate 2013 can claim a special price of Euro 20,00

Ritratti / Portraits

MUSIDORA, LA DIXIÈME MUSE (Les Films du Horla / CinéCinéma Classic, FR 2013)

Regia/dir., scen: Patrick Cazals; *f./ph:* Jacques Malnou, Frank Gautier; *mont./ed:* Eric Beaufils; *mixing:* Eric Lesachet / Yellow Cab; *asst:* Pierre-Édouard Clamour, Robert Horvath; *cast (intervistati/interviewees):* Jacques Champreux, Marie Claude Cherqui, Meyriem Balensi, Léa Vicens, Étienne-André Hubert, Jean-Paul Goujon, Aurora Cañero, Monique Vuong, Françoise Flamant, Françoise Oukrate, Hélène Fleckinger; *materiali d'archivio/archive material:* Cinémathèque Française, Pathé-Gaumont, Radio Suisse Romande, Cinémathèque d'Andalousie, famiglie/the families Cherqui, Brétecher, Vuong, Balensi, Cazals; Digital Betacam, 65', col.; *fonte copia/source:* Les Films du Horla, Paris.

Dialoghi e didascalie in francese, con sottotitoli in inglese / *French dialogue and intertitles, with English subtitles.*

Esattamente un secolo fa, nel 1913, Musidora si inchinò per la prima volta dinanzi al pubblico mentre il sipario si levava all'inizio di un film, come era frequente usanza di quell'epoca: il film era un cortometraggio militante, *Les Misères de l'aiguille* di Raphaël Clamour. Dovevano passare 65 anni prima che il libro *Musidora – La Dixième Muse* (1978) – da me scritto con il prezioso aiuto di Clément Marot, figlio dell'attrice, e grazie alla gentilezza di Francis Lacassin – riuscisse a trasformare definitivamente la tradizionale immagine di Musidora, che fino ad allora si era identificata unicamente con la leggendaria icona dello schermo da lei stessa creata con i personaggi di Irma Vep e Diana Monti in due dei più famosi serial di Louis Feuillade, *Les Vampires* e *Judex*. Questo nuovo film intende ristabilire il significato complessivo della sua opera di pioniera del cinema, attrice, regista, femminista, donna di lettere e promotrice della nascita della storia del cinema.

Il suo vero nome era Jeanne Roques; nata "il 23 febbraio 1889, nello stesso anno di Charlie Chaplin e della torre Eiffel!", come amava ripetere, Musidora proveniva da una famiglia di grande indipendenza e combattiva coscienza politica. La madre, militante femminista e direttrice del giornale *Le Vengeur*, si candidò alle elezioni legislative a Parigi nel maggio 1898. Il padre, compositore di musica classica che si era adattato a scrivere canzoni popolari per sbarcare il lunario, era anche un filosofo e discendeva da una famiglia di anarchici spagnoli; nel 1895 pubblicò un'opera, *L'Idéal social*, che Clémenceau amava citare in privato.

Jeanne ricevette un'istruzione classica e scoprì ancor giovanissima la propria vocazione di attrice. Per le sue prime apparizioni sul palcoscenico – nelle vesti maschili di un mastro pasticciere in erba nella farsa *La Nuit de Noces*, e poi come donna di facili costumi nel ruolo eponimo di *Môme Liqueur* – aveva già adottato lo pseudonimo Musidora, ripreso da un personaggio del romanzo *Fortunio* di

Théophile Gautier (1838). Ella continuò poi ad apprendere il mestiere partecipando a riviste e tournée in provincia e nell'aprile 1912 si trovava al Bataclan insieme alla futura scrittrice Colette nella rivista *Ça grise!*, intenta a stringere un'amicizia che avrebbe dato i suoi frutti in numerose collaborazioni cinematografiche.

Nell'aprile 1913, mentre si esibiva alle Folies-Bergère nello spettacolo osé *La Revue Galante*, Musidora incontrò il proprio destino incarnato da Louis Feuillade, il nuovo direttore di produzione della Gaumont, che si era recato lì su suggerimento di Henri Fescourt. Ella si guadagnò subito la simpatia del regista di *Fantômas*, che stava cercando un'interprete per il ruolo della Vergine Maria! Convocata immediatamente presso gli studi della Gaumont in Rue de la Villette, Musidora fece finalmente il suo autentico esordio cinematografico nella parte della cortigiana Portia in *Severo Torelli* di Feuillade (1914). Ella sarebbe apparsa in seguito in 28 *ciné-vaudevilles*, genere minore ma a quell'epoca assai popolare.

Poi venne la svolta fatale: all'inizio di dicembre del 1915, Musidora indossò la calzamaglia nera di Irma Vep nel terzo episodio di *Les Vampires* di Louis Feuillade, intitolato *Le Cryptogramme rouge*. La sua sensualità magnetica destò sensazione, scatenò le fantasie degli spettatori e creò un'icona cinematografica perenne. Musidora impose la propria immagine di rivolta ed emancipazione a una generazione intera, che cercava di ritrovare l'equilibrio in un'era sconvolta. Affascinò i surrealisti: André Breton e Louis Aragon diedero persino ad alcuni personaggi del loro atto unico *Le Trésor des Jésuites* (1928) nomi ricavati da anagrammi di "Musidora" (Mario Sud, Mad Sour, il cavaliere Doramus). Nel 1917 interpretò il suo ultimo film per Louis Feuillade – un *ciné-vaudeville* ironicamente intitolato *Débrouille-toi!* (letteralmente, "Arrangiatiti!") – e firmò con André Hugon un contratto per tre film indipendenti, che le consentirono di sfuggire alla Gaumont ma non aggiunsero nulla al suo prestigio di attrice: *Les Chacals*, *Mam'zelle Chiffon* e *Johannès, fils de Johannès* (1917-1919). Seguendo l'esempio di Alice Guy e Germaine Dulac, Musidora si dedicò alla regia e alla produzione e interpretò il ruolo di protagonista negli adattamenti di due opere di Colette, *Minne* (1916) e *La Vagabonde* (1917). Aspirando all'indipendenza finanziaria, fondò una propria società di produzione, La Société des Films Musidora, per la quale scrisse, diresse e interpretò *Vincenta* (1919), invitando poi Colette a scrivere la sceneggiatura per *La Flamme cachée*. A nessuno di questi due film (oggi perduti), che vennero distribuiti dall'Eclair nella primavera del 1920, arrivò il successo, ma Musidora non si scoraggiò e persuase l'eminente romanziere Pierre Benoît ad affidarle l'adattamento della sua opera *Don Carlos*. Quell'estate, mentre girava la versione cinematografica, reintitolata *Pour Don Carlos*, incontrò il torero *rejoneador* Antonio Cañero, con cui avrebbe vissuto a Córdoba per i quattro anni successivi. Da quest'appassionata storia d'amore

nacquero tre film: un cortometraggio (*Une Aventure de Musidora en Espagne*, 1922, oggi perduto) e due mediometraggi, *Sol y Sombra* (1922) e *La Tierra de los Toros* (1924). Quando una principessa russa le strappò il suo torero, Musidora cercò di riprendere la carriera di attrice, ma il suo impatto sul pubblico non era più quello di un tempo; apparve per l'ultima volta sullo schermo nel ruolo di Dalila in *Le Berceau de Dieu* (1926), prolisso drammone biblico di Fred Leroy Granville.

Il 20 aprile 1927 Musidora sposò un amico d'infanzia, il dottor Clément Marot, da cui ebbe un figlio, Clément. Visse nella Champagne, a Châtillon-sur-Marne, dedicandosi a una prolifica carriera letteraria; dal 1929 in poi pubblicò un racconto lungo, *En amour tout est possible*, romanzi, canzoni, una dozzina di testi teatrali e nel 1939 un romanzo autobiografico, *Paroxysmes – de l'amour à la mort*, oltre a una raccolta poetica, *Auréoles*. Fra le sue altre opere ricordiamo articoli e conferenze sulla sua carriera di attrice, progetti di libri sul cinema e un romanzo incompiuto, *La Maison démolie*. Dopo aver divorziato nel 1944, si ritirò col figlio nel sobborgo di Bois-le-Roi, nei pressi della foresta di Fontainebleau.

Henri Langlois comprese che, in quanto memoria vivente del cinema delle origini, Musidora era essenziale per il suo progetto della Cinémathèque française. L'attice collaborò con lui a partire dal 1943, e dal 1946 diresse l'ufficio documentazione e relazioni con la stampa della Cinémathèque, ove fu l'animatrice del progetto di raccolta delle testimonianze dei pionieri del cinema. Purtroppo, a quanto risulta, il cortometraggio a 16mm *La Magique Image*, da lei diretto nel 1950, non si è conservato. Musidora è morta a Parigi nel dicembre 1957 e riposa, accanto al figlio e ai genitori, nel cimitero di Bois-le-Roi.

Nel 1974 l'immagine di Musidora è ricomparsa sui muri di tutta la Francia, quando le cineaste militanti del collettivo cinematografico femminista "Musidora – Cinéma en mouvement" ne adornarono il proprio vessillo. Esse rivendicavano così con forza il proprio autonomo ruolo di creatrici nell'industria cinematografica, come Musidora aveva fatto quasi sessant'anni prima... – PATRICK CAZALS

It was just a century ago, in 1913, that Musidora first made her bow to the public, with the rise of a curtain at the start of a film, as was the frequent custom of the time: the film was a militant short, Raphaël Clamour's Les Misères de l'aiguille. Not until 65 years later did the book Musidora – La Dixième Muse (1978), which I wrote with the precious aid of the actress's son Clément Marot and the kindness of Francis Lacassin, set out definitively to transform the traditional view of Musidora simply as the legendary screen icon that she had created with the figures of Irma Vep and Diana Monti in two of Louis Feuillade's most famous serials, Les Vampires and Judex. This new film aims to reaffirm her total achievement as pioneer of cinema, actress, director, feminist, woman of letters, and activist in establishing the history of cinema.

Born Jeanne Roques – "on February 23rd 1889, the same year as Charlie Chaplin and the Eiffel Tower!", as Musidora liked to say – she

came from an independent and politically conscious household. Her mother was a militant feminist who ran a newspaper, Le Vengeur, and was a candidate in the Paris legislative elections of May 1898. Her father, a classical composer reduced to writing popular songs in order to survive, was also a philosopher and the descendant of a family of Spanish anarchists; in 1895 he published a work, L'Idéal social, which Clémenceau was fond of quoting in private.

Jeanne had a classical education and while very young discovered her vocation as actress. For her two earliest stage appearances, in male guise as a little pastry chef in a farce, La Nuit de Noces, and then as a loose woman, in the title role of Môme Liquette, she had already adopted the pseudonym Musidora, taken from a character in Théophile Gautier's 1838 novel Fortunio. She went on to learn her craft in revues and on provincial tours, and by April 1912 she was at the Bataclan, alongside the future writer Colette in the revue Ça grise!, cementing a friendship that would bear fruit in several film collaborations.

In April 1913, performing in the risqué show La Revue Galante at the Folies-Bergère, Musidora met her destiny in the person of Louis Feuillade, the new production chief of Gaumont, who had come there on the recommendation of Henri Fescourt. She instantly captivated the director of Fantômas, who was looking for a Virgin Mary! Immediately summoned to Gaumont's studios in the Rue de la Villette, Musidora finally made her true cinema début as the courtesan Portia in Feuillade's Severo Torelli (1914). She went on to appear in 28 ciné-vaudevilles, a genre that, though minor, was then very much in vogue. Then, fatefully, in early December 1915, Musidora donned the black tights of Irma Vep in the third episode of Louis Feuillade's Les Vampires, entitled Le Cryptogramme rouge. Her assured eroticism created a sensation, sparking the fantasies of audiences, and creating an indelible cinema icon. Musidora imposed her image of revolt and emancipation upon a whole generation seeking equilibrium in a turbulent era. She fascinated the Surrealists: André Breton and Louis Aragon even gave characters in their 1928 one-act play Le Trésor des Jésuites names that were anagrams of "Musidora" (Mario Sud, Mad Sour, le chevalier Doramus).

In 1917 she made her last film for Louis Feuillade – a ciné-vaudeville with the ironic title Débrouille-toi! (literally, "Sort yourself out!") – and signed with André Hugon for three independent films, which allowed her to escape Gaumont but added nothing to her gifts as an actress: Les Chacals, Mam'zelle Chiffon, and Johannès, fils de Johannès (1917-1919).

Following in the steps of Alice Guy and Germaine Dulac, Musidora embarked on direction and production, starring in two adaptations of works by Colette, the novella Minne (1916) and La Vagabonde (1917). In search of financial independence she created her own production company, La Société des Films Musidora, for which she wrote, directed, and starred in Vincenta (1919), and then invited Colette to write the scenario for La Flamme cachée. Neither of these films (now lost) was successful when released by Eclair in the spring of 1920,

but Musidora persisted, persuading the eminent novelist Pierre Benoît to entrust her with the adaptation of his book *Don Carlos*. That summer, while shooting the film version, retitled *Pour Don Carlos*, she met the torero rejoneador Antonio Cañero, with whom she was to live in Córdoba for the next four years. Three films were born from this passionate affair: a short (*Une Aventure de Musidora en Espagne*, 1922, now lost) and two medium-length films, *Sol y Sombra* (1922) and *La Tierra de los Toros* (1924). When her bullfighter was swept off by a Russian princess, Musidora tried to re-establish her acting career, but she no longer had the former impact on the public; her final screen appearance was as *Dalilah* in *Le Berceau de Dieu* (1926), an overblown biblical concoction by Fred Leroy Granville.

On 20 April 1927 Musidora married a childhood friend, Dr. Clément Marot, by whom she had a son, Clément. Living in Champagne, at Châtillon-sur-Marne, she embarked on a prolific writing career, from 1929 publishing a novella, *En amour tout est possible*, novels, songs, a dozen plays, and in 1939 an autobiographical novel, *Paroxysmes – de l'amour à la mort*, as well as a collection of poems, *Auréoïes*. Other work included articles and lectures about her career as an actress, outlines for books on the cinema, and an unpublished novel, *La Maison démolie*. After her divorce in 1944, she found refuge with her son in the suburb of Bois-le-Roi, close to the forest of Fontainebleau.

Henri Langlois recognized that as a living memory of the early cinema Musidora was essential to his project of the *Cinémathèque française*. She worked with him from 1943, and in 1946 became head of documentation and press relations at the *Cinémathèque*, animating its project of collecting the testimonies of cinema pioneers. Sadly, the 16mm short *La Magique Image*, which she directed in 1950, seems not to survive. Musidora died in Paris in December 1957, and is buried near her son and parents in the cemetery of Bois-le-Roi.

In 1974, the image of Musidora reappeared on walls throughout France, when the militant cineastes of the feminist film collective “*Musidora – Cinéma en mouvement*” featured it on their banner. Loud and strong, they asserted their place as creators with their own distinctive place in the cinema industry, as Musidora had done almost 60 years before... – PATRICK CAZALS

NATAN – THE UNTOLD STORY OF FRENCH CINEMA’S FORGOTTEN GENIUS (Screenworks / The Arts Council / An Chomhaire Ealaíon, IE 2013)

Regia/dir., scen: David Cairns, Paul Duane; *exec. prod:* Craig McCall; *f./ph:* David Cairns, Paul Duane, Rob Cawley, Louis-Joseph Auguste, Simone Fanthorpe, John Ebright; *lighting camera:* Scott Wald; *mont./ed:* Eoin McDonagh; *des:* Charles Suddaby; *effetti grafici/graphic effects:* Enda O’Connor; *mus:* Seti the First; *narr. (Natan voice-over):* Gavin Mitchell; *con/with:* Lenny Borger, Serge Bromberg, Serge Klarsfeld, Françoise Ickowicz, Lenick Philippot [nipoti di/granddaughters of Natan], Gilles Willems, Frédéric Tachou, Bart Bull, Gisèle Casadeus, Joseph W. Slade; DCP, 66'; fonte copia/source: Screenworks, Dublin, Ireland.

Dialoghi in inglese e francese con sottotitoli in inglese / *English and French dialogue with English subtitles.*

Bernard Natan, come afferma uno dei testimoni di questo documentario, “non è stato solo cancellato dalla storia del cinema. È stato deliberatamente distrutto”.

Natan Tanenzaft arrivò diciannovenne a Parigi dalla nativa Romania nel 1905. Da sempre grande appassionato di cinema, lavorò dapprima come proiezionista e tecnico (per breve tempo anche presso la Pathé), per poi lanciarsi nella produzione indipendente. Nel 1911 subì una battuta d’arresto finendo in prigione con un gruppo di realizzatori di cinegiornali per “outrage des bonnes mœurs”: la natura del crimine non fu mai specificata, anche se in seguito sarebbe circolata la voce di una distribuzione di film “per soli uomini”. In seguito, dopo aver assunto la cittadinanza francese e aver francesizzato il proprio nome in Bernard Natan, combatté come volontario nella prima guerra mondiale. La Rapid Film di Natan conobbe un immediato successo: le sue produzioni inclusero le riprese ufficiali delle Olimpiadi del 1924 e lo spettacolare *La merveilleuse vie de Jeanne d’Arc*, diretto dal pittore Marco de Gastyne. Nel 1929 fondò la prima compagnia televisiva di Francia, la Télévision Baird-Natan. Alla fine degli anni '20 riuscì a comprare la Pathé, che versava in cattive condizioni, principalmente a causa della scarsa fiducia riposta nel cinema da Charles Pathé dopo l’avvento del sonoro. La società mutò il nome in “Pathé-Natan”.

Serge Bromberg paragona il genio imprenditoriale di Natan a quello di DeMille. Marcus Loew aveva profetizzato che il cinema parlato avrebbe imposto l’inglese come lingua universale; ma la spavalda e prolifica produzione della Pathé-Natan negli anni '30 consolidò un cinema di lingua francese di straordinario vigore, sul quale si sarebbe definito e conformato l’intero futuro del cinema nazionale. L’inventiva di Natan era inestinguibile. Riattivò la produzione di cinegiornali abbandonata da Pathé, ma con l’aggiunta del sonoro. Costruì nuovi cinema. Sviluppò il mercato del cinema domestico. Due decenni prima del CinemaScope, la Pathé-Natan commercializzò la lente anamorfica di Henri Chrétien, chiamata “Hypergonar”, che permetteva di ottenere immagini panoramiche orizzontali e verticali.

L’intraprendenza, l’abilità e il successo di Natan finirono inevitabilmente col procurargli dei nemici, e verso la metà degli anni '30 fu vittima di violente campagne stampa xenofobe e antisemite, con pubblicazioni paragonabili a quelle della Germania nazista. Né sicuramente aiutò la produzione Pathé-Natan di *Le dernier milliardaire* di René Clair che fu considerato antinazista e proibito in Germania. Natan non fu solo bersaglio di attacchi personali e razzisti: l’ambigua condanna del 1911 fu ingigantita in un’immaginaria carriera di produttore e attore di film pornografici che si sarebbe protratta dagli anni '20 fino agli anni '30 e che si tentò di documentare con inattendibili fotogrammi di Natan impegnato in performance erotiche. Il documentario mostra come questa storia sia stata perpetuata fino ai giorni nostri da un accademico dell’Ohio, Joseph Slade, il quale afferma – per poi prudentemente ripensarci – che le prove da lui diligentemente

raccolte dimostrano che Natan “poteva ma anche no” essere stato un pornografo! Di conseguenza, anche grazie a Slade, Natan oggi viene comunemente iscritto nella storia del cinema pornografico.

Nel 1935 gli effetti della Grande Depressione colpirono anche la Pathé, inducendo Natan ad adottare strategie temerarie e spesso azzardate per salvare la situazione. Una rivolta degli azionisti fu capeggiata da un certo Dirler, noto per i suoi legami con il cinema tedesco. Natan fu accusato di frode basandosi su alcune astruse testimonianze sulla sua gestione delle finanze della Pathé-Natan e nel 1939 fu messo in prigione. Rilasciato nel 1942, si vide ritirare la cittadinanza francese. Internato nel campo di concentramento di Drancy, Natan fu considerato un detenuto abbastanza importante perché fosse inviata una specifica informativa a Eichmann quando fu trasferito ad Auschwitz, dove sarebbe morto, molto probabilmente verso la fine del 1943.

Il film di Paul Duane e David Cairns intende correggere l'immagine ancora troppo disinvoltamente diffusa nell'opinione comune di un Bernard Natan imbroglione e pornografo – una persona “deliberatamente distrutta” dalla storia. Stilisticamente, il film si assume qualche rischio presentando Natan come il narratore autobiografico, e a tratti raffigurandolo come un personaggio dalla maschera grottesca. Ma questo è solo il trait d'union con la schiera di testimoni in sua difesa, le cui dichiarazioni destano un'impressione profonda e sono pienamente convincenti, in particolare Serge Bromberg – il cui nonno fu mandato, come Natan, nel tristemente famoso campo di concentramento di Drancy – che smentisce categoricamente tutte le illazioni di “pornografia”. Per tutti gli appassionati dell'epoca d'oro del cinema, tuttavia, il momento più commovente di questo racconto tragico – nonché le ultime parole su Natan – è, in chiusura, la semplice dichiarazione della nipote di Georges Méliès, Madeleine Malthête.

DAVID ROBINSON

Bernard Natan, says one of the witnesses in this documentary, “has not been airbrushed out of history. He has been actively destroyed.” Natan Tanenzaft arrived in Paris from his native Romania in 1905, at the age of 19. Already crazy about the cinema, he worked as a projectionist and technician (briefly at Pathé), and was soon involved in independent production. In 1911 he had a set-back when he was one of a group of newsreel-makers convicted for “outrage des bonnes mœurs”: the nature of the offence was not specified, though later it was supposed it might have involved distribution of “gentlemen-only” films. He volunteered to fight in the First World War, and took on French citizenship as well as the name Bernard Natan. His company Rapid Film enjoyed success: its productions included the official filming of the 1924 Olympics and the spectacular La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc, directed by the painter Marco de Gastyne. In 1929 he established France's first television company, Télévision Baird-Natan. By the end of the 1920s Natan was able to take over Pathé, which was in a state of hastened decline, mainly thanks to Charles Pathé's lack of confidence in the film business following the coming of sound. The company now became “Pathé-Natan”.

Serge Bromberg compares Natan's entrepreneurial genius to DeMille. Marcus Loew had said that talking films would permanently establish English as the universal language; but the confident and prolific production of Pathé-Natan in the early 1930s consolidated a powerful French-language cinema, which was to define and shape the whole future of the national cinema. Natan was tirelessly innovative. He revived Pathé's defunct newsreel, but now with sound. He built new cinemas. He developed the home cinema market. Two decades before CinemaScope, Pathé-Natan exploited Henri Chrétien's anamorphic lens, as “Hypergonar”, to make vertical as well as horizontal panoramic films. Natan's initiative, skills, and success inevitably brought enemies, and by the mid-1930s he was the victim of vicious xenophobic and anti-Semitic campaigns, whose publications were comparable to those of the Nazis in Germany. It did not help that Pathé-Natan's production of René Clair's Le Dernier Milliardaire was seen as anti-Nazi and was banned in Germany. Not only was Natan attacked personally and racially, but the ambiguous conviction of 1911 was expanded into a mythical career as a pornographic producer and actor spanning the 1910s and 20s, unconvincingly demonstrated with frame stills purporting to show Natan himself as an erotic performer. This documentary shows how the story is perpetuated to the present by an Ohio academic, Joseph Slade – who states, with cautious afterthought, that his lovingly collected evidence proves that Natan “may or may not” have been a pornographer!

Nevertheless, thanks largely to Slade, Natan is now generally written into the history of screen pornography.

In 1935 the effects of the Great Depression finally hit Pathé, and left Natan to seek desperate and often injudicious strategies to save the day. A revolt of the shareholders was led by a certain Dirler, who was known to have connections with German cinema. Natan was charged with fraud on the strength of convoluted evidence of his handling of Pathé-Natan's finances, and in 1939 was sentenced to imprisonment. He was released in 1942 and his French citizenship was withdrawn. Sent to the French holding camp at Drancy, Natan was considered an important enough detainee for special notification to be sent to Eichmann when he was transferred to Auschwitz, where he was to die, most likely in late 1943.

Paul Duane and David Cairns' film is determined to correct the still too easily received image of Bernard Natan as a cheat and pornographer – a person “actively destroyed” by history. The film takes stylistic risks in making Natan the autobiographical narrator, and intermittently representing him as a grotesquely masked personage. But this is only a link for a line-up of witnesses for his defence who are impressive and wholly convincing – notably Serge Bromberg, who can categorically contradict the “stag-film” attributions, while his own grandfather was sent, like Natan, to the notorious holding centre at Drancy. For all devotees of the golden age, however, the most moving moment of this tragic tale – and the last word on Natan – is the closing title, a simple statement by the granddaughter of Georges Méliès, Madeleine Malthête-Méliès. – DAVID ROBINSON

Muti del XXI secolo / 21st Century Silents

Doppio programma gotico / Gothic Double Bill

Quando il cartellone delle Giornate 2013 era ormai completato, ci sono stati proposti due nuovi film muti. Troppo tardi stando alle nostre regole! Ma il loro approccio così radicalmente diverso ai temi dell'horror gotico, alle tradizioni cinematografiche canoniche e ai problemi dell'adattamento di storie complesse alla forma del cortometraggio, ha reso la loro inclusione, come doppio programma notturno, assolutamente irresistibile.

When the 2013 programme was already completed, two new silent films were submitted. Too late by the rules!... But their radically contrasted approaches to Gothic horror themes, to canonical film traditions, and to the problems of condensing complex stories into the short film form, made their inclusion, as this late-night double bill, irresistible. – DAVID ROBINSON

ALKYMISTEN [L'alchimista / The Alchemist] (Odense Filmværksted, DK 2013)

Regia/dir., scen: Teis Syvsig; prod: Jeppe Wowk, Conny Nielsen; f./ph: Anders Lindved; mont./ed: Steen Bech [sic]; cost., make-up: Jeanette Kjeldsen; mus: Lasse D. Hansen; cast: Ann Hjort (la moglie/Wife), Dan Hansen (l'alchimista/The Alchemist), Tue Frøsig Fabricius (l'amante/Lover), Jan Hillers (Fritz), Mogens Hansen (Willhelm); DCP (dal/from 16mm), 11', sd.; fonte copia/source: Teis Syvsig.

Didascalie in danese / Danish intertitles.

Teis Sysig fa di lavoro il tecnico del missaggio, ma la sua passione per il cinema espressionista tedesco lo ha indotto a realizzare questo suo primo film a 16mm in onore di "Lang, Murnau e del mio compatriota danese Carl Th. Dreyer". La storia copre un arco temporale di 7 anni condensato in 11 minuti. Una moglie avida induce un suo spasimante a impegnarsi nell'eterna ricerca alchemica della formula per creare l'oro. Ma spesso il male si ritorce su chi l'ha provocato... Al sobrio chiaroscuro di Dreyer si contrappongono i drammatici contrasti di luce-ombra propri dell'espressionismo.

Teis Syvsig is a professional sound mixer, but his passion for the German Expressionist cinema led him to make this 16mm debut film in tribute to "Lang, Murnau, and my fellow Dane Carl Th. Dreyer". A story spanning 7 years is concentrated into 11 minutes. A greedy wife forces her love-besotted suitor to commit himself to the pursuit of alchemy and the eternal quest to create gold. But evil tends to turn back upon its perpetrators... The spare chiaroscuro of Dreyer is contrasted with the more dramatic lighting shocks of Expressionism.

DAVID ROBINSON

THE GIRL WITH THE MECHANICAL MAIDEN (The Arts Council of Ireland / Schomhairle Ealaíon, Irish Film Board / Bord Scannán na hÉireann, Restoration Films, IE 2012)

Regia/dir., scen: Andrew Legge; prod: Ciara Whelan; f./ph: Eleanor Bowman; mont./ed: Frank Reid, Eoin McGuirk; scg./des: Olwen Kelleghan; cost: Cathy Young, Niamh Buckley; hair & make-up: Edwina Kelly; mus: Liam Bates, esegue/performed by The RTÉ Concert Orchestra; spec. eff: Rob Clarke; visual effects: Declan Dowling; Mechanical Maiden des: Ger Clancy; animatronic breast des: Jack Phelan; Sailor Boy des: Jack Phelan, Erin Hermosa; sd. des., mixer: Aza Hand; rec: Mark McGrath; cast: Dominic West (inventore/Inventor), Serena Brabazon (moglie dell'inventore, robot balia/Inventor's wife, Mechanical Maiden), Ingrid Craigie (governante/housekeeper), Sophie Scully (ragazza/Girl), Chris Nugent (automa importuno/molesting automaton), Eoin Lynch (Spoons), Ned Dennehy (ostetrico/obstetrician), Maria Papas (automa che spolvera/dusting automaton), Emer O'Carroll (automa inserviente/maid automaton), Ali Lyons & Emma McCann (marinaretto/Sailor Boy), Lara Holloway, Sky McKay, Gabrielle Mather (bebè/Baby), Charlotte Mather (bimbeta/toddler), Michael Burke (il bruto/The Brute), Aoibhé Whelehan (Pigtails); DCP (dal/from 35mm), 15', col., sd.; fonte copia/source: Andrew Legge.

Senza didascalie / No intertitles.

Il nuovo film di Andrew Legge – il cui straordinario cortometraggio *The Unusual Inventions of Henry Cavendish* è stato presentato alle Giornate del 2005 – è un film muto "per caso". La sua proposta per una committenza da parte dell'Arts Council of Ireland (An Chomhairle Ealaíon) era un film la cui intera colonna sonora – con un'orchestra di 20 elementi e tre rumoristi – sarebbe stata eseguita dal vivo durante la proiezione del film. Lo score musicale fu composto e diretto da Liam Bates e i rumori di scena furono affidati a Caoimhe Doyle, che aveva già lavorato in maniera simile per *Brand Upon the Brain* di Guy Madden. Nel 2011, *The Girl with a Mechanical Maiden* fu presentato dal vivo presso la National Concert Hall di Dublino e al Lincoln Center di New York. "Il film che stavo girando era destinato a uno spettacolo dal vivo, pertanto non poteva avere dialogo – da qui il film 'muto'." La sinossi dello stesso Legge è alquanto concisa: "Un inventore trova una soluzione radicale per allevare la propria figlia dopo la morte della moglie." La soluzione è una balia robotizzata. Dopo una catastrofe, la ragazzina e la sua balia continuano a vivere da sole nella grande casa distrutta. Un tentativo di riconciliazione con l'ottusa umanità esterna è inevitabilmente destinato a fallire...

Come il precedente lavoro di Legge, il film vanta una ricchezza visiva e una padronanza espressiva particolarmente sorprendenti per un cortometraggio dal budget modesto, mirabilmente fotografato da Eleanor Bowman, già operatore di macchina in *The Unusual Inventions of Henry Cavendish*, e costantemente permeato dall'umorismo sottilmente compassato di Legge nei confronti della tradizione cinematografica. Il film non sarebbe lo stesso senza i continui rimandi

cinematografici a Frances Hodgson Burnett e alle varie versioni del suo *The Secret Garden*, a Buñuel, a Keaton, a *Metropolis*, al Whale di *Frankenstein* e a Tim Burton – anche se Legge mantiene intatta la sua visione personale, tenendosi alla larga dalle immagini generate al computer. Il film ha ricevuto il Tiernan McBride Award per il migliore cortometraggio drammatico al Galway Film Fleadh del 2012 e le nomination per il migliore cortometraggio agli Irish Film and Television Awards 2013 e per il migliore cortometraggio di fiction al Tribeca Film Festival del 2013. – DAVID ROBINSON

This new film by Andrew Legge – whose outstanding short The Unusual Inventions of Henry Cavendish was shown at the 2005 Giornate – is a silent film by accident. His proposal for a commission from the Arts Council of Ireland (An Chomhairle Ealaíon) was a film for which the entire sound – with 20-piece orchestra and three Foley artists – would be performed live as the film is screened. The score was written and conducted by Liam Bates and the Foley designed by Caoimhe Doyle, who had worked in a comparable fashion with Guy Madden on Brand Upon the Brain. In 2011 The Girl with the Mechanical Maiden was performed live at the National Concert Hall in Dublin and at Lincoln Center in New York. "Because I was shooting the movie for a live show I couldn't have dialogue – hence the 'silent' film."

Legge's own synopsis is terse: "An inventor comes up with a radical solution to child rearing after the death of his wife." That solution is a robot wet-nurse. Following a catastrophe, the growing child and her nurse are left alone in their ruined mansion. An attempt to reconcile with the callous human world is predictably doomed...

Like Legge's previous work the film boasts a visual richness and confidence startling in a modestly budgeted short (it was shot by Eleanor Bowman, who was camera operator on The Unusual Adventures of Henry Cavendish), along with Legge's elusive, deadpan humour in the face of cinema tradition. The film would not be the same without the shadows of Frances Hodgson Burnett and all the filmic visions of The Secret Garden, of Buñuel, Keaton, Metropolis, Whale and Frankenstein, Tim Burton – but Andrew Legge still keeps his private distance. And resolutely eschews CGI.

The film received the Tiernan McBride Award for Best Short Drama at the 2012 Galway Film Fleadh and was nominated for Best Short Film in the 2013 Irish Film and Television Awards and Best Narrative Short at the 2013 Tribeca Film Festival. – DAVID ROBINSON

LAGO DI SETA (2013 02 Films, US/IT 2013)

Regia/dir., prod: Renée George; scen: Renée George, Angela Frucci; dir. prod., addl. ph: Angela Frucci; f./ph: Stella Libert; cam. asst: Marine Goujet; mont./ed: Michael Mastre, Renée George; effetti visivi/visual effects: Adam Kowalski; trucco/make-up, acconciatura/hairdressing, cost: Yumiko Oka; mus: Robert Casal, Renée George, eseguita da/performed by Luigi Magistrelli (clarinetto/clarinet), Antonio Calsolaro (mandolino/mandolin), Gautier Capuçon (violoncello), Henry Gronnier (violino/violin), diretta da/conducted by Robert Casal; cast:

Francesca Leto (Giulia), Vincenzo Fesi (Federico), Cristina Aubry (mamma), Rossella Barile (supervisore/supervisor), Cecilia Isabella Duca (bambina/little girl), Federico Dottorini (bambino/little boy), Angelo Strada (cliente/client); DCP, 14' (24 fps), sd.; fonte copia/source: 2013 02 Films, Redondo Beach, CA.

Una didascalia / One intertitle.

Lago di seta è il secondo segmento completato del lungometraggio antologico di Renée Georges, *7 Short Films About Love* (nel 2012 le Giornate hanno presentato l'episodio francese, *Le petit nuage*): ambientato e girato in Italia, il cortometraggio segue l'ondeggiante flusso inconscio della romantica Giulia. Dopo aver accompagnato in auto la figliuola, Giulia raggiunge il suo posto di lavoro in un setificio comasco, dove, mesmerizzata dai telai, sogna ad occhi aperti e immagina di lasciarsi trasportare dall'uomo dei suoi sogni in una bellissima villa sul lago. L'idillio è tuttavia bruscamente interrotto e Giulia, risvegliandosi, stenta ad affrontare di nuovo la realtà – per poi rendersi conto che tutto quello che cercava è sempre stato lì accanto. Come *Le petit nuage*, anche questo nuovo cortometraggio è interamente giocato su una felice fusione tra immagine, movimento, musica e luogo: Como, con le sue piazze e palazzi contrapposti agli spietati macchinari che producono i più fini (e costosi!) tessuti di seta al mondo, diventa il palcoscenico ideale per le mutevoli fasi del tenero e appassionato *pas de deux* di Giulia e Federico. Le eleganti immagini monocrome devono molto alla lunga esperienza maturata da Renée George come tecnico delle luci (il suo impegno più recente è stato in *Behind the Candelabra*). Ed è stato il suo lavoro per *The Artist*, dove come aiuto-caposquadra elettricisti si è occupata dell'illuminazione del set, che l'ha ispirata inducendola a riaffermare le sue ambizioni di regista e ad offrire il suo personale tributo alla magia del cinema muto.

DAVID ROBINSON

Lago di Seta (Silk Lake) is the second completed episode of Renée George's feature anthology, 7 Short Films About Love (in 2012 the Giornate screened the French episode, Le Petit Nuage). Lago di Seta is set and shot in Italy, and follows the romantic Giulia's undulating stream of the subconscious. After dropping her child off on the way to her job at a silk factory in Lake Como, she finds herself mesmerized into a daydream by the weaving machines. She lives the fantasy of being whisked off by the man of her dreams to a beautiful lakeside villa. The romance is rudely interrupted, and Giulia wakens reluctantly to face reality – only to realize that everything she needs has been there all along.

Like Le Petit Nuage, Renée George's new film works through a wholly realized fusion of image, movement, music, and place: Como, with its squares and palaces contrasting with the pitiless machines that produce some of the world's finest (and most costly!) silk, becomes the ideal stage for the changing phases of Giulia and Federico's sweetly amorous pas de deux.

The fine monochrome images owe much to Renée George's long career as a lighting technician (a recent assignment was on Behind the

Candelabra). *It was her experience in lighting the set of The Artist, as Best Boy electrician and lamp operator, that first inspired her to reassert her ambitions as a director and to pay her own tribute to the magic of silent cinema.* – DAVID ROBINSON

THE MUSIC LOVERS (Fondazione CRT/Città di Torino/Associazione Sostegno Armonico, IT 2013)

Regia/dir., scen: Matteo Bernardini; *prod:* Matteo Bernardini, Roberto Agagliate; *f./ph:* Alessandro Dominici; *mont./ed:* Luca Vigliani; *mus:* Robert Agagliate, Mauro Agagliate, Wolfgang Amadeus Mozart, eseguita da/performed by Lokomotif Orchestra; *scg./des:* Marco Ascanio Viarigi; *cost:* Cesare Bernardini; *choreog:* Anna Maria Bruzzese; *cast:* Giorgia Goldini (attrice/actress), Benjamin Delmàs (attore/actor), Riccardo De Leo (pianista/piano player), Ettore Scarpa (regista/director), Federica Bertolino (segretaria del regista/director's secretary); DCP, 7', bn/bw & col.; *fonte copia/source:* The Open Reel, Torino.

Senza didascalie / No intertitles.

La proiezione di un film muto prende una brutta piega per la furibonda competizione che nasce tra l'accompagnatore al piano e un violinista zingaro. Gli attori indispettiti escono dallo schermo per protestare, mentre il violinista chiama dei rinforzi...

Matteo Bernardini, nato a Torino nel 1983, ha studiato cinema a Londra per poi lavorare come assistente di opere liriche e di film. Ha realizzato video musicali e il suo corto *Vampyre Compendium* (2010), presentato fuori concorso alla Mostra del Cinema di Venezia,

nel 2011 ha fatto vincere a Oona Chaplin il premio come migliore attrice al Flickers Rhode Island International Horror Film Festival. Ambasciatore del marchio europeo per la campagna "Generation 7" della Microsoft, ha realizzato il corto *Eyes Wire Open: Portrait of a Generation*, sui giovani e la tecnologia. In questo momento sta lavorando al suo primo lungometraggio.

The Music Lovers stabilisce un singolare record: un terzo della sua durata complessiva è dedicato ai titoli di coda – che tuttavia sono anch'essi divertenti. – DAVID ROBINSON

The projection of a silent film takes a wrong turn when the accompanying piano player starts a furious competition with a Romany fiddler. The enraged actors step out of the screen in protest, while the fiddler brings in reinforcements...

Matteo Bernardini, born in Turin in 1983, studied film in London and subsequently worked as an assistant in opera and cinema. He has made music videos, and his short Vampyre Compendium (2010) was presented out of competition at the Venice film festival, and earned the best actress prize for Oona Chaplin at the 2011 Flickers Rhode Island International Horror Film Festival. As a European brand ambassador for Microsoft's Generation 7 campaign, he has made the short Eyes Wire Open: Portrait of a Generation, on young people and technology. He is now working on his first feature film. The Music Lovers establishes something of a record: a third of its total running time is dedicated to the end credits – but they are also fun.

DAVID ROBINSON

XXI Udine International Film Studies Conference

Udine, April 2-4, 2014

AT THE BORDERS OF (FILM) HISTORY Temporality, Archaeology, Theories

The XXI Udine International Film Studies Conference is interested in challenging the concept of historicism in contemporary media theory. In the latest issue of *Film History* (Vol. 25, no. 1-2, 2013), Jane Gaines claims: "My skepticism should not imply that, in taking the 'historical turn', we took the wrong turn, but rather that we didn't ask enough questions about where we were going." The "historical turn" represents a dialectical shift from Film History to Cinema History (as an ensemble of practices, discourses and *dispositifs*). New Film History's most effective breakthrough lies in the practice of conceptualising Early Cinema through Foucault-inspired notions like discontinuity, epistemic break, archaeology (Elsaesser, 2004). This perspective is now considered as "a pioneering media archaeological approach" (Strauven, 2012) – a crucial step in criticising teleological historiography. The current *mediascape* has progressively shown the need of reconsidering each medium's identity as part of a network of media discourses. In this landscape, Media Archaeology represents a way of shaping and radicalising the debate: it "emphasizes the thingness of things" and underlines operational and performing possibilities while approaching an object of study (Sobchack, 2011). Here Media Archaeology is conceived as a methodological hypothesis able to liven up diverse contemporary debates around media with new sources coming from materialist, historicist, and realism-oriented backgrounds.

The XXI Udine International Film Studies conference would like to suggest the following research paths (which are not exhaustive):

- **Materiality and History:** In the media-archaeological perspective materiality is considered as opening to a "hardware" history of media in which technologies, devices, tools and physical structures represent theoretical premises for a new genealogy of historicity. How can "document," "archive," "cartography" be read as devices and technologies of inscription?
- **Temporality:** Shifting from *history* to *archaeology* means exploring a multi-layered notion of temporality. The conflict between continuity and discontinuity (already objects of former debates), and patterns such "processes" and "flows" represent the most relevant fracture between cultural and archaeological readings of Foucault's work. How can this fracture be reconsidered?
- **History writing:** How can we relate (or set against) a narrative, canonical historiographical writing, or a post-modern historiography with anti-narrative, hardware oriented historical approaches? Furthermore, how can new media art be considered as an "alternative" history writing?
- **Methodologies and Theories:** Different approaches to making history have faced issues introduced here, according to extremely different frameworks: psychoanalytical, psychological, cultural, materialistic, up to recall the "hard sciences" such as mathematics, informatics etc. Thus rephrasing Gaines's "provocation:" where are we going now?
- **Archaeological/Cartographic Paradigms:** Making history as an "excavation" action or making history as a "mapping" operation lead us to rethinking the historiographical practice as "praxis" and "techné." How can temporality and spatial inscription be re-thought within the historiographical procedure?
- **Experience, performativity, body:** How can media history and media culture be read, taking into account new perspectives of investigation (i.e. the relationship between the body and access to the media; the way media experience modulates our sensations, perceptions and memories; the way the body can be investigated as a tool of historical inscription and as a field of identity negotiation with the media)?



THE ORGANIZERS INVITE SINGLE AND PANEL PROPOSALS

DEADLINE FOR PAPER PROPOSALS: NOVEMBER 4, 2013

PROPOSALS SHOULD NOT EXCEED ONE PAGE IN LENGTH. PLEASE MAKE SURE TO ATTACH A SHORT CV (10 LINE MAX).

SUBMIT PROPOSALS TO: UDINECONFERENCE@GMAIL.COM

FURTHER INFORMATION AT: [HTTP://WWW.FILMFORUMFESTIVAL.IT](http://WWW.FILMFORUMFESTIVAL.IT)

XII MAGIS – Gorizia International Film Studies Spring School – Gorizia, April 5-11, 2014

The XII MAGIS - International Film Studies Spring School will be articulated in the following four sections:

Cinema & Contemporary Visual Art: Analog Media in the Digital Era.

The advent of digital technologies in contemporary art production seems to have generated a paradoxical fascination with analog media and devices. Since the 1990s many artists have started using and combining pieces of out-of-date analog technologies as part of their artworks. As some researchers (Strauven, Huhtamo) pointed out, this tendency to “resurrect technological past” is to be interpreted as a media archeological interest into the life of old devices and apparatuses, also extended to “contemporary technologies [used] as both the terrain and the tool for archeological excavation”. This year, Cinema & Contemporary Visual Art section will deal with issues related to the use of old analog audiovisual technologies in the digital era, focusing on three main research areas: media art production, media preservation and exhibition strategies.

The Film Heritage: CUT! Censorship, Archive, Governance.

The section is organized by University of Udine - CineGraph Hamburg, University of Potsdam (European Media Studies). After having stressed the Institutionalization of Film Cultures (Film Heritage 2012) and the Accessibility Policies (Film Heritage 2013), the 2014 workshop will deal with The Non-Access / Blocking Access / Disabling Access issues. In order to deepen the analysis of film culture apparatuses/dispositifs, the next edition will explore the field of “the forbidden”, facing the problem of censorship and also expanding the framework of non-accessibility towards archive and governance, curatorship, and the market, restriction policies, invisibility and technological obsolescence.

Post-Cinema: The Border Within-Human Body in Contemporary Media.

The section aims at investigating the body's contemporary status in the realm of new media. It also aims at analysing the body in the realm of those old visual media which are influenced by the postmedial condition. Our main interest lies in the increasing attention on the human body as a theoretical focus and in constant reference to past and contemporary authors or theoretical frameworks. Our main focus is on the constant transformation process the concept of human body is going through within the realm of contemporary media products. We would like to explore the borders of the human body as it lies on the verge of opposite conceptual poles – life and death, real and false, technology and flesh, organic and not organic, human and cyborg, human and animal.

Cartography of Pornographic Audiovisual: Southern and Eastern European Pornography.

This section aims at mapping the distinguishing features of *national pornographies* and the *glocalization processes* through which particular national pornographic practices are translated into transnational forms. In particular, this year the section is dedicated to the analysis of the development and the specific characters of pornography within Southern and Eastern Europe with a particular focus on the following issues: birth and institutionalization of audiovisual pornography in the area; Southern and Eastern European pornographic industries and economies; Southern and Eastern European pornographic genres and styles; Southern and Eastern European legislative systems and censorship; Southern and Eastern European “auteurs”, commercial/mainstream producers and stardoms; Southern and Eastern European audiences.



filmforum

THE ORGANIZERS INVITE SINGLE AND PANEL PROPOSALS

DEADLINE FOR PAPER PROPOSALS: NOVEMBER 4, 2013

PROPOSALS SHOULD NOT EXCEED ONE PAGE IN LENGTH. PLEASE MAKE SURE TO ATTACH A SHORT CV (10 LINE MAX).

SUBMIT PROPOSALS TO: GOSPRINGSCHOOL@GMAIL.COM

FURTHER INFORMATION AT: [HTTP://WWW.FILMFORUMFESTIVAL.IT](http://www.filmforumfestival.it)

CHRISTIE®

EHOME

Italia Service S.r.l.

EHOME ITALIA SERVICE distributore ufficiale italiano della società CHRISTIE, leader mondiale nelle soluzioni di proiezione digitale, sponsorizza per il secondo anno le "GIORNATE DEL CINEMA MUTO", in programma dal 5 al 12 ottobre prossimi presso il Teatro Comunale Giuseppe Verdi di Pordenone.

In qualità di partner tecnico, EHOME ITALIA SERVICE fornirà e gestirà i sistemi di proiezione Christie DLP Digital Cinema®, in particolare il Teatro Comunale Giuseppe Verdi sarà dotato di un sistema Solaria. Le proiezioni digitali saranno supportate da server player GDC della serie SX-2001A, di cui siamo rivenditori ufficiali per il territorio nazionale.

EHome Italia Service nasce nel 1998: inizialmente come consulente commerciale di Christie per il mercato italiano, oggi ne è il suo referente, curando tutti gli aspetti tecnici e commerciali, dalla progettazione fino all'installazione e messa a punto del sistema nelle sale.

In particolare per il cinema digitale, la nostra organizzazione tecnico - commerciale punta sul rapporto con il cliente, la conoscenza delle sue esigenze, il progetto, al fine di arrivare ad una proposta "chiavi in mano". Fondamentale per noi è inoltre l'assistenza post vendita, garantita tramite il nostro reparto tecnico o direttamente tramite personale proveniente dalla casa madre.

Siamo quindi onorati di poter fornire tutti i servizi di proiezione digitale per questa importante ed affermata manifestazione cinematografica internazionale, giunta ormai alla sua 32ª edizione, che oltre a proporre film di sorprendente rarità dedica una particolare attenzione al restauro e alla salvaguardia dei film.



Ehome Italia Service srl – viale Primo Maggio 18, Garbagnate Milanese
tel. 02 9902 1161 – fax 02 9902 2641 – www.ehomeitalia.com – ehome@ehomeitalia.com

Indice dei titoli / *Film Title Index*

Per ogni titolo, oltre alla pagina, viene indicato, in corsivo, il giorno e il luogo di proiezione.

Each main title listing includes page number(s) for the catalogue entry, followed, in italics, by the film's screening date and the theatre abbreviation. Alternate titles are cross-referenced to original main titles.

Legenda / Key to abbreviations:

V = Teatro Verdi

C = Cinemazero

2 DE ABRIL EN MORELIA. FORMACIÓN EN VILLALONGÍN Y BOSQUE DE SAN PEDRO. 1907, 95 ; 7V

13th HUSSARS ON THE MARCH THROUGH DUBLIN STREETS, THE, 159 ; 11V

À LA BASSE-COUR = FILM DE FAMILLE NORMANDIN: À LA BASSE-COUR

ADVENTURES OF MÜNCHHAUSEN, THE = POKHOZHDENIYA MIUNCHGAUZENA

AGRO MINIMUM = RASATS DASTES, IMAS MOIMKI

ALCHIMIST, THE = ALKYMISTEN

ALCHIMISTA, L' = ALKYMISTEN

ALKYMISTEN, 207 ; 12V

ALUMNOS DE CHAPULTEPEC CON LA ESGRIMA DEL FUSIL = EXERCICE À LA BAÏONETTE

AMANSADOR, UN = CAVALIER SUR UN CHEVAL RÉTIF

ANELLO MISTERIOSO OVVERO IL MISTERO FATALE (48 EPISODI), UN = TAINSTVENNOE KOLTSO, ILI ROKOVAYA TAINA (48 SERII)

ANNY ONDRA SOUND TEST FOR BLACKMAIL, 77 ; 5V, 6V, 12V

ARRESTATION D'UN IVROGNE, 158 ; 11V

ARRIVAL FROM THE DARKNESS = PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT

ARRIVÉE D'UN TRAIN, 158, 159 ; 11V

ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE, PARIS, 160 ; 11V

ARROSEUR ARROSÉ, L', 158 ; 11V

ARSENAL, 54 ; 12V

ARSENAL, THE = ARSENAL

ARSENALE, L' = ARSENAL

ARTIFICIAL SVENSSON = KONSTGJORDA SVENSSON

ARTIFICIALE SVENSSON, L' = KONSTGJORDA SVENSSON

ASESINATO DE VILLA, 104 ; 11V

ASSAUT DE BOXE ENTRE DEUX CHAMPIONS DE JOINVILLE, 158 ; 11V

AU JARDIN D'ACCLIMATATION, PARIS I, 160 ; 11V

AU JARDIN D'ACCLIMATATION, PARIS II, 160 ; 11V

AUTOMOBILES ET CYCLES (PORTE MAILLOT), 159 ; 11V

AUX LIONS LES CHRÉTIENS, 165 ; 8V

AVENUE DE L'OPÉRA, 158 ; 11V

AVENUE DU BOIS DE BOULOGNE, 159 ; 11V

AVVENTURE DI MÜNCHHAUSEN, LE = POKHOZHDENIYA MIUNCHGAUZENA

BAINNADE DE CHEVAUX, 94 ; 7V

BAILE DE LA ROMERÍA ESPAÑOLA EN EL TÍVOLI DEL ELISEO = BAL ESPAGNOL DANS LA RUE

BAIN SUR LA PLAGE (NICE), UN, 159 ; 11V

BAL ESPAGNOL DANS LA RUE, 94 ; 7V

BALLET DES PETITS INCROYABLES, LE, 158 ; 11V

BAÑO DE CABALLOS = BAINNADE DE CHEVAUX

BATAILLE DE FLEURS À NICE, LA, 159 ; 11V

BATAILLON 8 À LA CASERNE DE LA PONTAISE, LAUSANNE, LE, 160 ; 11V

BEAUTIFUL SPY, THE = NUEVA Y GLORIOSA NACIÓN, UNA

BEGGARS OF LIFE, 145 ; 6V

BLACKSMITH, THE (1921), 171 ; 12V

BLACKSMITH, THE (1922), 26, 171 ; 10V

BLANCANIEVES, 15 ; 5V

BLOEMER HEEFT KIESPIJN = KRI KRI HA MALE AI DENTI

BLOOD-SPLATTERED TAKATANOBABA (condensed version) = CHIKEMURI TAKATANOBABA (riduzione/condensed version)

BORBA GIGANTOV = BOROTBA VELETNIV

BOROTBA VELETNIV, 49 ; 6V

BOSTOCK AND WOMBWELL'S MENAGERIE ON TOUR (frammento/fragment), 164 ; 8V

BOXE FRANÇAISE, 160 ; 11V

BREAD = KHLIB

BRIGANDAGE MODERNE, 167 ; 12C

BULL FIGHT, nos. 1-3, 94 ; 7V

CACHE-TOI DANS LA MALLE!, 169 ; 12C

CALL OF THE FARAWAY, THE (trailer) = DAL ZOVLOT (trailer)

CALL OF THE LAND = MITSIS DZAKHILI

CAMPO DI PATTINAGGIO, IL = KATOK

CANAL DE LA VIGA, EL = MARCHÉ INDIEN SUR LE

CANAL DE LA VIGA

CARICA DEI GAUCHOS, LA = NUEVA Y GLORIOSA NACIÓN, UNA

CARTELLA DEL CORRIERE DIPLOMATICO, LA = SUMKA DYPKURYERA

CARTOON FACTORY, 142 ; 7V

CATCH HIM! = CHYT'TE HO!

CATEDRAL DE MORELIA, 94 ; 9V

CAVALIER SUR UN CHEVAL RÉTIF, 94 ; 7V

CHARGE OBLIQUE, 158 ; 11V

CHARGE OF THE GAUCHOS, THE = NUEVA Y GLORIOSA NACIÓN, UNA

CHARGEURS DE DÉCOMBRES, LES, 158 ; 11V

CHEMIST'S MISTAKE, THE, 194 ; 9V

CHIKEMURI TAKATANOBABA (riduzione/condensed version), 24 ; 10V

CHILDREN OF NO IMPORTANCE = UNEHELICHEN, DIE

CHOKON (frammento/fragment), 25 ; 10V

CHRISTIAN MARTYRS, THE = AUX LIONS LES CHRÉTIENS

CHYT'TE HO!, 75 ; 6V

CIRCUIT DE DIEPPE 1907, 167 ; 12C

CLASE DE GIMNASIA EN EL COLEGIO DE LA PAZ, ANTIGUAS VIZCAÍNAS = DÉFILÉ DE JEUNES FILLES AU LYCÉE

CLOWN, 158 ; 11V

CLUMSY BURGLAR, THE = CHYT'TE HO!

COCHER ET LE MAUVAIS PAYEUR, LE, 160 ; 11V

COCODRILLO COCODRILOVICH = SENKA-AFRIKANETS

COLLECTIVE FARMERS' HYGIENE = KOLMEURNIS HIGIENA

COLLEGE DAYS = FRESHMAN, THE

COLUI CHE VIENE DALLE TENEBRE = PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT

COMBAT DE COQS, 94 ; 7V

CONSOMMATEUR MALADROIT, LE, 158 ; 11V

CONSTABLE PAULUS' EASTER CRACKERS = POLIS PAULUS' PÁSKASMÁLL

CORRIDA, 158 ; 11V

CORRIERE SEGRETO, IL = GEHEIME KURIER, DER CORTÈGE DU TSAR NICOLAS II À PARIS, 160 ; 11V

COSMIC VOYAGE = KOSMICHEKII REIS

COTTAGE ON DARTMOOR, A = FÅNGEN N:R 53

COUCHER DE LA MARIÉE, LE, 161 ; 11V

CRAZY HOUSE, 18 ; 6V
 CROCODILE CROCODILEVICH = SENKA-
 AFRIKANETS
 CURA MIRACULOSA DEL DOTT. JENKINS, LA =
 DRVOŠTĚP
 DAL ZOVLOT (trailer), 120 ; 6V
 DAMA DAL PIEDINO, LA = DÁMA S MALOU
 NOŽKOU
 DÁMA S MALOU NOŽKOU, 67 ; 6V
 DANCE OF THE GEISHAS = DANSE JAPONAISE
 DANSE ESPAGNOLE, 158 ; 11V
 DANSE JAPONAISE, 164 ; 8V
 DANSE MÉXICAINE, 94 ; 7V
 DANSE SERPENTINE, 158 ; 11V
 DAY WITH JOHN BURROUGHS, A, 184 ; 8V
 DÉBARQUEMENT D'UN BATEAU À VAPEUR, 159 ;
 11V
 DÉBARQUEMENT DU MAJOR-DAVEL, OUCHY,
 LAUSANNE, 160 ; 11V
 DECENA TRÁGICA. CAÍDA DEL PRESIDENTE
 MADERO, LA, 100 ; 10V
 DÉFILÉ D'UN RÉGIMENT (MUSIQUE EN TÊTE), 158
 ; 11V
 DÉFILÉ DE JEUNES FILLES AU LYCÉE, 94 ; 7V
 DÉFILÉ DE SAINT-CYRIENS, 161 ; 11V
 DÉFILÉ MILITAIRE, PARIS (?), 160 ; 11V
 DÉJEUNER DE PIERROT, LE, 159 ; 11V
 DÉJEUNER DU SAVANT, LE, 167 ; 12C
 DEMIAN'S DRUG = DURMAN DEMIANA
 DÉPART DES SOUVERAINS RUSSES POUR
 VERSAILLES, 158 ; 11V
 DESARME ZAPATISTA, 100 ; 10V
 DESAYUNO DE INDIOS = REPAS D'INDIENS
 DESFILE DE CABALLERÍA Y ARTILLERÍA, 159 ; 11V
 DESFILE DE HÚSARES DE CABALLERÍA, 159 ; 11V
 DEVI MIETERE, POICHÉ HAI SEMINATO = RASATS
 DASTES, IMAS MOIMKI
 DIECI MINUTI AL MATTINO = DILIS ATI TSUTI
 DIEPPE CIRCUIT 1907, THE = CIRCUIT DE DIEPPE
 1907
 DILIS ATI TSUTI, 199 ; 5V
 DIPLOMATIC BAG, THE = SUMKA DYPKURYERA
 DISCORD = HANS ENGELSKA FRU
 DISPUTE DU COCHER ET DE SON CLIENT, 158 ; 11V
 DISTRACTION ET SPORT À BATAVIA, 164 ; 8V
 DOCTORED BEER, OR, HOW THE COPPER WAS
 COPPED, THE, 167 ; 12C
 DR. JENKINS' MIRACLE CURE = DRVOŠTĚP
 DROGA DI DEMIAN, LA = DURMAN DEMIANA

DRVOŠTĚP, 73 ; 11V
 DUE GIORNI = DVA DNI
 DUEL AU PISTOLET, 94 ; 7V
 DUELLO A TAKATA-NO BABA, IL (riduzione) =
 CHIKEMURI TAKATANOBABA (riduzione/
 condensed version)
 DUELO A PISTOLA EN EL BOSQUE DE
 CHAPULTEPEC = DUEL AU PISTOLET
 DURMAN DEMIANA, 119 ; 6V
 DVA DNI, 51 ; 6V
 EARTH = ZEMLYA
 ELECCIÓN DE YUNTAS EN UNA BUEYADA =
 LASSAGE DES BŒUFS POUR LE LABOUR
 ELEVENTH, THE (trailer) = ODYNADTSIATYI (trailer)
 EMILIANO ZAPATA. MOMENTOS HISTÓRICOS DE
 SU VIDA Y FUNERALES, 104 ; 11V
 EMPEROR KARL I VISITS TRIESTE, JUNE 1917 =
 VISITA DELL'IMPERATORE CARLO I A TRIESTE,
 GIUGNO 1917
 EN AVANT MARS = TRIP TO MARS, A
 ENFANTS AU BOIS, 158 ; 11V
 ENTRADA DE EMILIANO ZAPATA Y FRANCISCO
 VILLA A LA CIUDAD DE MÉXICO, 6 DE
 DICIEMBRE DE 1914, 104 ; 11V
 ENTRADA DE LAS FUERZAS
 CONSTITUCIONALISTAS A LA CIUDAD DE
 MÉXICO, AGOSTO 20 DE 1914, 104 ; 11V
 ENTRADA TRIUNFAL DE OBREGÓN A QUERÉTARO,
 104 ; 11V
 ESKIMO BOY = SAMOYEDSKII MALCHIK
 ESSERI UMANI UNO SOTTO L'ALTRO = MENSCHEN
 UNTEREINANDER
 EXERCICE À LA BAÏONETTE, 94 ; 7V
 EXHUMACIÓN DEL SENADOR CHIAPANECO
 BELISARIO DOMÍNGUEZ, AGOSTO 13 DE 1914,
 104 ; 11V
 EXPOSIÇÃO DE QUADROS, 159 ; 11V
 EXTRAÑA AVENTURA DE FELIX, LA = FELIX THE
 CAT IN JUNGLE BUNGLES
 FAMILLE STÉPHANOISE AU BOIS-NOIR, 159 ; 11V
 FÅNGEN N:R 53, 43 ; 8V
 FARCE DE CHAMBRÉE À LA CASERNE, 158 ; 11V
 FÉE AUX PIGEONS, LA, 170 ; 12C
 FELIX LOSES OUT, 138 ; 6V
 FELIX THE CAT FLIRTS WITH FATE, 138 ; 8V
 FELIX THE CAT IN BLUNDERLAND, 138 ; 9V
 FELIX THE CAT IN ESKIMOTIVE, 138 ; 11V
 FELIX THE CAT IN JUNGLE BUNGLES, 138 ; 12C
 FELIX THE CAT TRIPS THRU TOYLAND, 138 ; 7V
 FELIX THE CAT WEATHERS THE WEATHER, 138 ;
 10V

FIESTAS DEL 2 DE ABRIL 1907 EN MORELIA, 95 ; 7V
 FIESTAS PATRIAS DEL CENTENARIO DE LA
 INDEPENDENCIA DE 1910, 95 ; 7V
 FILM DE FAMILLE NORMANDIN: À LA BASSE-COUR,
 161 ; 11V
 FLICKAN I FRACK, 35 ; 5V
 FORGERONS, LES, 158 ; 11V
 FÖRSEGLADE LÄPPAR, 38 ; 7V
 FRANCISCO VILLA EN LA CONVENCION DE
 AGUASCALIENTES, 104 ; 11V
 FRANCISCO VILLA EN OJINAGA, 104 ; 11V
 FRESHMAN, THE, 27 ; 12V
 FUKUJUSO = OTOME SHIRIZU SONO ICHI
 HANAMONOGATARI FUKUJUSO
 FUNERALES DEL GENERAL DE DIVISION SEÑOR
 DON JOSÉ GONZÁLEZ SALAS, 100 ; 10V
 FUNERALES DEL MÁRTIR DE LA DEMOCRACIA DON
 FRANCISCO I. MADERO, 100 ; 10V
 GALLO NEL POLLAIO, IL, 110 ; 6V
 GEHEIME KURIER, DER, 173 ; 9V
 GILLY A PRAGA PER LA PRIMA VOLTA = GILLY
 POPRVÉ V PRAZE
 GILLY IN PRAGUE FOR THE FIRST TIME = GILLY
 POPRVÉ V PRAZE
 GILLY POPRVÉ V PRAZE, 67 ; 5V
 GIORGIO GANDI, 111 ; 6V
 GIRA A TOLUCA DEL PRESIDENTE INTERINO
 FRANCISCO LEÓN DE LA BARRA, 96 ; 7V
 GIRL IN TAILS, THE = FLICKAN I FRACK
 GIRL WITH THE MECHANICAL MAIDEN, THE, 207
 ; 12V
 GIUSEPPE VERDI NELLA VITA E NELLA GLORIA
 (1813-1913), 108 ; 10V
 GRATITUDE OBSSÉDANTE, 197 ; 9V
 GRUPO DE NIÑOS EN EL BOSQUE DE SAN PEDRO,
 94 ; 7V
 HANS ENGELSKA FRU, 37 ; 8V
 HAPPY-GO-LUCKIES, 188 ; 12C
 HER FIRST BIKE RIDE = PREMIÈRE SORTIE D'UNE
 CYCLISTE
 HOLD 'EM YALE, 189 ; 12C
 HOLLYWOOD SNAPSHOTS, 187 ; 12C
 HOME MOVIE. MYRON FALK COLLECTION. ORSON
 WELLES DIRECTING TOO MUCH JOHNSON,
 23 ; 9V
 HOMME IVRE ET LE BISTROT, L', 160 ; 11V
 IGIENE DEGLI AGRICOLTORI COLLETTIVIZZATI, L' =
 KOLMEURNIS HIGIENA
 ILLEGITIMATE CHILDREN = UNEHELICHEN, DIE
 ILLEGITIMI, GLI = UNEHELICHEN, DIE
 INAUGURACIÓN DEL SANATORIO DEL DOCTOR

AURELIANO URRUTIA, OCTUBRE DE 1911, 96 ; 7V

INAUGURACIÓN DEL TRÁFICO INTERNACIONAL POR EL ISTMO DE TEHUANTEPEC, 94 ; 7V

INCONVÉNIENTS DU CINÉMA, LES = NEW OPERATOR, THE

INTÉRIEUR DE FERME DANS LA CHARENTE, 159 ; 11V

INTERPLANETARY REVOLUTION = MEZHPLANETNAYA REVOLIUTSIYA

IRONIE DELLA VITA (frammento/fragment), 113 ; 12V

JAPANESE TEA HOUSE, A = JAPONAIS PRENANT LE THÉ

JAPONAIS PRENANT LE THÉ, 164 ; 8V

JARABE TAPATÍO = DANSE MEXICAINE

JARDIN D'ACCLIMATATION, 158 ; 11V

JONGMENSCH HEEFT ZICH OPGEHANGEN, EEN = PENDU, LE

KAMPF UMS LEBEN, DAS = BOROTBA VELETNIV

KATOK, 127 ; 8V

KEEP IT STRAIGHT! = CACHE-TOI DANS LA MALLE! KHLIB, 59 ; 8V

KINGDOM OF RYE, THE = RÅGENS RIKE

KO-KO GETS EGG-CITED, 142 ; 8V

KO-KO IN 1999, 144 ; 12V

KO-KO THE CONVICT, 143 ; 9V

KO-KO'S EARTH CONTROL, 143 ; 10V

KOLMEURNIS HIGIENA, 201 ; 6V

KONSTGJORDA SVENSSON, 40 ; 10V

KOSMICHESKII REIS, 174 ; 9V

KRI KRI HA MALE AI DENTI, 193 ; 9V

KROKODIL KROKODILOVICH = SENKA-AFRIKANETS

LABBRA SIGILLATE = FÖRSEGLADE LÄPPAR

LADRO MALDESTRO, IL = CHYT'TE HO!

LADY WITH THE SMALL FOOT, THE = DÁMA S MALOU NOŽKOU

LAGO DI SETA, 208 ; 7V

LANTERN, THE = LUCERNA

LANTERNA, LA = LUCERNA

LAS VIGAS CANAL, 94 ; 7V

LASSAGE D'UN BŒUF SAUVAGE, 94 ; 7V

LASSAGE D'UN CHEVAL SAUVAGE, 94 ; 7V

LASSAGE DES BŒUFS POUR LE LABOUR, 94 ; 7V

LAZAMIENTO DE UN BUEY SALVAJE = LASSAGE D'UN BŒUF SAUVAGE

LAZAMIENTO DE UN CABALLO SALVAJE = LASSAGE D'UN CHEVAL SAUVAGE

LEÇON DE BICYCLETTE, 158 ; 11V

LETTERE MANCANTI, LE = SETŘELÉ PÍSMO

LITTLE SCREW, THE = VINTIK-SHPINTIK

LIVREUR, LE COURSIER ET LE PETIT RAMONEUR, LE, 160 ; 11V

LLEGADA DE LA CAMPANA HISTÓRICA EL 16 DE SEPTIEMBRE = TRANSPORT DE LA CLOCHE DE L'INDÉPENDANCE

LONELY VILLA, THE, 166 ; 12C

LOTTA DI GIGANTI = BOROTBA VELETNIV

LUCE AVVELENATA, LA = OTRÁVENÉ SVĚTLO

LUCERNA, 76 ; 12V

LUCREZIA BORGIA, 176 ; 7V

LUMBERJACK, THE = DRVOŠTĚP

LUPIČ NEŠIKA = CHYT'TE HO!

MADRE, LA (1920) = MAT (1920)

MADRE, LA (1926) = MAT (1926)

MADRE, LA (1927) (trailer) = MUTTER (1927) (trailer)

MAIL = POCHTA

MALEC FORGERON = BLACKSMITH, THE (1921)

MALFAMATI (IL QUINTO LIVELLO), I = VERRUFENEN (DER FÜNFTE STAND), DIE

MANIFESTACIÓN CELEBRADA EN LA CIUDAD DE MÉXICO EL 1º DE MAYO DE 1913 EN CONMEMORACIÓN DEL DÍA DEL TRABAJO, 104 ; 11V

MARCHAND DES POUPÉES, LE, 193 ; 9V

MARCHÉ INDIEN SUR LE CANAL DE LA VIGA, 94 ; 7V

MARKET SCENE, CITY OF MÉXICO, 94 ; 7V

MAT (1920), 178 ; 10V

MAT (1926), 148 ; 10V

MATRIMONY = HANS ENGELSKA FRU

MENSCHEN UNTEREINANDER, 83 ; 10V

MER À DIEPPE, LA, 158 ; 11V

MEXICAN FISHING SCENE, 94 ; 7V

MEXICAN RURALES CHARGE, 94 ; 7V

MEXICO STREET SCENE, 94 ; 7V

MEZHPLANETNAYA REVOLIUTSIYA, 117 ; 9V

MI-CARÊME À PARIS, LA, 159 ; 11V

MIDDLE EAST TRAVELOGUE, 169 ; 12C

MILITARIZACIÓN DE LA ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA, 104 ; 11V

MILLENOVECENTOVENTI, IL = KHLIB

MISSING LETTERS, THE = SETŘELÉ PÍSMO

MISTERO DELL'ANTICO LIBRO, IL = SETŘELÉ PÍSMO

MITSIS DZAKHILI, 197 ; 5V

MODELING, 141 ; 5V

MODERN BRIGANDAGE = BRIGANDAGE MODERNE

MOGLIE INGLESE, LA = HANS ENGELSKA FRU

MOJDODYR, 122 ; 6V

MOJDODYR = MOIDODYR

MOTHER (1920) = MAT (1920)

MOTHER (1926) = MAT (1926)

MOTHER (1927) (trailer) = MUTTER (1927) (trailer)

MUSIC LOVERS, THE, 209 ; 6V

MUSIDORA, LA DIXIÈME MUSE, 203 ; 8V

MUTTER (1927) (trailer), 179 ; 10V

MYSTERIOUS MESSENGER, THE = GEHEIME KURIER, DER

MYSTERIOUS RING, OR THE FATAL MYSTERY (48 EPISODES), A = TAINSTVENNOE KOLTSO, ILI ROKOVAYA TAINA (48 SERII)

MYSTERY OF THE OLD BOOK, THE = SETŘELÉ PÍSMO

NASH OTVET PAPAM RIMSKIM, 133 ; 8V

NATAN – THE UNTOLD STORY OF FRENCH CINEMA'S FORGOTTEN GENIUS, 205 ; 12C

NEW OPERATOR, THE, 180 ; 5V

NICHNYI VIZNYK, 56 ; 9V

NICOLAS II ET LA TSARINE QUITTANT LE PANTHÉON, 160 ; 11V

NIGHT COACHMAN, THE = NICHNYI VIZNYK

NO NOISE, 17 ; 6V

NOCHNOY IZVOZCHIK = NICHNYI VIZNYK

NOSTRA RISPOSTA AI PAPI, LA = NASH OTVET PAPAM RIMSKIM

NUEVA Y GLORIOSA NACIÓN, UNA, 181 ; 5V

NUIT DE CARNAVAL, 165 ; 8V

O UMOUNĚNÉM IVÁNKOVI = MOIDODYR

ODNA IZ MNOGIKH, 126 ; 8V

ODYNADTSIATYI (trailer), 53 ; 5V, 11V

OLIVER TWISTED = PIMPLE IN OLIVER TWISTED

ONE OF MANY = ODNA IZ MNOGIKH

OPPORTUNISTA, L' = SHKURNYK

OTOME SHIRIZU SONO ICHI HANAMONOGATARI FUKUJUSO, 26 ; 10V

OTRÁVENÉ SVĚTLO, 72 ; 10V

OUR ANSWER TO THE POPES = NASH OTVET PAPAM RIMSKIM

OUTCASTS (THE FIFTH ESTATE), THE = VERRUFENEN (DER FÜNFTE STAND), DIE

OVERDREVEN DANKBAARHEID = GRATITUDE OBSÉDANTE

PAIN QUOTIDIEN, LE, 192 ; 9V

PALL MALL (THE DIAMOND JUBILEE PROCESSION), 159 ; 11V

PANE, IL = KHLIB

PARTIE DE CARTES ENTRE DEUX MOINES, 159 ; 11V

PASEO EN COCHE POR LA AVENIDA SAN FRANCISCO, 95 ; 7V

PASEO EN TRANVÍA POR LA CALLE DE BRASIL EN LA CIUDAD DE MÉXICO, 95 ; 7V

PASEO FAMILIAR POR EL BOSQUE DE SAN PEDRO, 94 ; 7V

PATOUILLARD A UNE FEMME QUI VEUT SUIVRE LA MODE, 195 ; 9V

PATOUILLARD HEEFT EEN VROUW DIE MET DE MODE WIL MEEDOEN = PATOUILLARD A UNE FEMME QUI VEUT SUIVRE LA MODE

PAYS ET PAYSE OU LA SURPRISE DU SOLDAT, 159 ; 11V

PECCATO = SYND

PELEA DE GALLOS = COMBAT DE COQS

PENDU, LE, 191 ; 9V

PEOPLE AMONG EACH OTHER = MENSCHEN UNTEREINANDER

PICCOLA VITE, LA = VINTIK-SHPINTIK

PIGEON FAIRY, THE = FÉE AUX PIGEONS, LA

PIMPLE IN OLIVER TWISTED, 182 ; 5V

PIÙ FORTE, IL = STARKASTE, DEN

PLACE DE L'OPÉRA, 158 ; 11V

PLACE DE LA RÉPUBLIQUE, 158 ; 11V

PLACE DU GOUVERNEMENT (ALGER), 159 ; 11V

PLAZA DE LA CONSTITUCIÓN (c.1898) = ZÓCALO, EL (c.1898)

PLAZA DE LA CONSTITUCIÓN (c.1900) = ZÓCALO, EL (c.1900)

PLAZA DE LA CONSTITUCIÓN (c.1905) = ZÓCALO, EL (c.1905)

PLONGEURS SOUDANAIS, LES, 158 ; 11V

POCHARD ENTÊTÉ, LE, 158 ; 11V

POCHTA, 131 ; 8V

POISONED LIGHT, THE = OTRÁVENÉ SVĚTLO

POKHOZHDENIYA MIUNCHGAUZENA, 130 ; 8V

POLIDOR VUOL SUICIDARSI, 192 ; 9V

POLIDOR WIL ZELFMOORD PLEGEN = POLIDOR VUOL SUICIDARSI

POLIS PAULUS' PÅSKASMÄLL, 34 ; 6V

POPPEKOOPTMAN, DE = MARCHAND DES POUPÉES, LE

POST = POCHTA

POSTA, LA = POCHTA

PREMIÈRE SORTIE D'UNE CYCLISTE, 163 ; 8V

PRENDETELO! = CHYT'TE HO!

PRÉSIDENT EN PROMENADE, LE, 94 ; 7V

PRÉSIDENT PRENANT CONGÉ DE SES MINISTRES, LE, 94 ; 7V

PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA DESPIDIÉNDOSE DE SUS MINISTROS PARA TOMAR UN CARRUAJE, EL = PRÉSIDENT PRENANT CONGÉ DE SES MINISTRES, LE

PRESIDENTE DE LE REPÚBLICA PASEANDO A CABALLO EN EL BOSQUE DE CHAPULTEPEC, EL = PRÉSIDENT EN PROMENADE, LE

PRESTIDIGITATEUR, LE, 158 ; 11V

PRESTIDIGATION DE SALON, 160 ; 11V

PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT, 70 ; 7V

PRIGIONIERO N. 53 = FÅNGEN N:R 53

PRINCE OF WALES VISITS LAUNCESTON, 166 ; 12C

PROFUMO DELL'ADONIDE GIALLA: UN EPISODIO DAI RACCONTI DEI FIORI, IL = OTOME SHIRIZU SONO ICHI HANAMONOGATARI FUKUJUSO

PROMESSI SPOSI, I, 106 ; 12V

PROVINO SONORO A ANNY ONDRA PER BLACKMAIL = ANNY ONDRA SOUND TEST FOR BLACKMAIL

QUADRILLE D'AUTREFOIS, 161 ; 11V

QUEEN VICTORIA'S DIAMOND JUBILEE, 160 ; 11V

RAGAZZA COL FRAC, LA = FLICKAN I FRACK

RAGAZZO SAMOIEDO, IL = SAMOYEDSKII MALCHIK

RÅGENS RIKE, 42 ; 11V

RANCORE INDELEBILE, UN (frammento) = CHOKON (frammento/fragment)

RASATS DASTES, IMAS MOIMKI, 198 ; 6V

REDIVIVUS = PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT

REGNO DELLA SEGALÉ, IL = RÅGENS RIKE

RENDICIÓN DE VILLA, 104 ; 11V

RENUNCIA A LA PRESIDENCIA DEL GENERAL PORFIRIO DÍAZ, 96 ; 7V

REPAIRING STREETS IN MEXICO, 94 ; 7V

REPAS À LA CASERNE, 160 ; 11V

REPAS D'INDIENS, 94 ; 7V

REVISTA DE TROPAS VILLISTAS, FEBRERO-MARZO 1914, 104 ; 11V

REVOLUCIÓN OROZQUISTA EN CHIHUAHUA, LA, 100 ; 10V

RICHIAMO DEL REMOTO, IL (trailer) = DAL ZOVIOIOT (trailer)

RICHIAMO DELLA TERRA, IL = MITSIS DZAKHILI

RINK, THE = KATOK

RIVOLUZIONE INTERPLANETARIA, LA = MEZHPLANETNAYA REVOLIUTSIYA

ROTAIA, LA = SCHERBEN

ROUGE ET LE NOIR, LE = GEHEIME KURIER, DER

RUE À TOKIO, 164 ; 8V

RUES À CANTON, 164 ; 8V

RURALES AL GALOPE = RURAUX AU GALOP

RURAUX AU GALOP, 94 ; 7V

SALTARELLO FABBRO = BLACKSMITH, THE (1922)

SAMOYED BOY, THE = SAMOYEDSKII MALCHIK

SAMOYEDSKII MALCHIK, 129 ; 8V

SCÈNE D'IVROGNE, 158 ; 11V

SCÈNE DE LA PASSION, 159 ; 11V

SCÈNES DE LA VIE PARISIENNE, 158 ; 11V

SCENES IN SINGAPORE, 166 ; 12C

SCENT OF PHEASANT'S EYE: AN EPISODE FROM THE TALES OF FLOWERS, THE = OTOME SHIRIZU SONO ICHI HANAMONOGATARI FUKUJUSO

SCHERBEN, 150 ; 11V

SCHERZO PASQUALE DEL POLIZIOTTO PAULUS, LO = POLIS PAULUS' PÅSKASMÄLL

SCHOLAR'S BREAKFAST, THE = DÉJEUNER DU SAVANT, LE

SEALED LIPS = FÖRSEGLADE LÄPPAR

SEARCHING FOR "POCHTA" = V POISKAH UTRACHENNOI "POCHTY"

SELF-SEEKER, THE = SHKURNYK

SENKA-AFRIKANETS, 123 ; 6V

SENKA L'AFRICANO = SENKA-AFRIKANETS

SENKA THE AFRICAN = SENKA-AFRIKANETS

SETŘELÉ PÍSMO, 68 ; 5V

SHATTERED = SCHERBEN

SHKURNYK, 57 ; 11V

SIN = SYND

SLUMS OF BERLIN, THE = VERRUFENEN (DER FÜNFTE STAND), DIE

SMUGGLERS, THE = POLIS PAULUS' PÅSKASMÄLL

SOLEMNE ENTREGA DEL CAÑÓN CAPTURADO POR LAS FUERZAS INSURGENTES, 99 ; 10V

SORTIE DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME-DES-VICTOIRES, 158 ; 11V

SOTTO IL LAMPIONE = UNTER DER LATERNE

SPACCALEGNA, LO = DRVOŠTĚP

SPORTS AND PASTIMES IN BATAVIA (JAVA) = DISTRACTION ET SPORT À BATAVIA

STALNOI PUT = TURKSIB

STARKASTE, DEN, 41 ; 7V

STEEL ROAD, THE = TURKSIB

STRADA D'ACCIAIO, LA = TURKSIB

STREET SCENES AT TOKIO = RUE À TOKIO

STREET SCENES IN CANTON CHINA = RUES À CANTON

STREPY = SCHERBEN

STRIJD OM HET BESTAAN, DE = PAIN QUOTIDIEN, LE

STRONGEST, THE = STARKASTE, DEN

STRUGGLE OF GIANTS, THE = BOROTBA VELETNIV

SUMKA DYPKURYERA, 50 ; 7V

SUNDAY MORNING IN MEXICO, 94 ; 7V

SURFACE TRANSIT, MEXICO, 94 ; 7V

SYND, 39 ; 9V
TAINSTVENNOE KOLTSO, ILI ROKOVAYA TAINA
(48 SERII), 118 ; 6V
TAJEMSTVÍ STARÉ KNIHY = SETŘELÉ PÍSMO
TEATRO SALÓN MORELOS EN SU TERCER
ANIVERSARIO, 95 ; 7V
TEMBLOR DEL 7 DE JUNIO DE 1911, 100 ; 10V
TEN MINUTES IN THE MORNING = DILIS ATI TSUTI
TERRA, LA = ZEMLYA
TOMA DE CIUDAD JUÁREZ, 99 ; 10V
TOMA DE POSESIÓN DE FRANCISCO I. MADERO,
100 ; 10V
TOMA DE POSESIÓN DEL PRESIDENTE INTERINO
FRANCISCO LEÓN DE LA BARRA, 96 ; 7V
TOMA DE ZACATECAS, JUNIO DE 1914, 104 ; 11V
TOO MUCH JOHNSON (copia lavoro/work print), 18
; 9V
TOO MUCH JOHNSON = HOME MOVIE. MYRON
FALK COLLECTION. ORSON WELLES
DIRECTING TOO MUCH JOHNSON
TRAIN HOUR IN DURANGO, MEXICO, 94 ; 7V
TRAMP, TRAMP, TRAMP THE BOYS ARE MARCHING,
143 ; 11V
TRANSPORT DE LA CLOCHE DE L'INDÉPENDANCE,
94 ; 7V
TRIP TO MARS, A, 141 ; 6V

TRIUNFAL ARRIBO DEL JEFE DE LA REVOLUCIÓN
FRANCISCO I. MADERO, JUNIO 7 DE 1911, 100
; 10V
TROIS FARCEURS, LES, 158 ; 11V
TSAR AU PANTHÉON, LE, 158 ; 11V
TURKSIB, 153 ; 8V
TWO DAYS = DVA DNI
TYSIACHA DEYATSOT DVADTSIATYI RIK = KHLIB
ÚLTIMOS DISPAROS SOBRE CIUDAD JUÁREZ,
CHIHUAHUA, EL 10 DE MAYO DE 1911, LOS,
99 ; 10V
UNA FRA LE TANTE = ODNA IZ MNOGIKH
UNDER THE LANTERN = UNTER DER LATERNE
UNDICESIMO, L' (trailer) = ODYNADTSIATYI (trailer)
UNEHELICHEN, DIE, 81 ; 7V
UNFORGETTABLE GRUDGE, AN (fragment) =
CHOKON (frammento/fragment)
UNTER DER LATERNE, 85 ; 8V
V POISKAH UTRACHENNOI "POCHTY", 35 ; 6V
VERRUFENEN (DER FÜNFTE STAND), DIE, 80 ; 9V
VETTURINO NOTTURNO, IL = NICHNYI VIZNYK
VIAGGIO COSMICO = KOSMICHESKII REIS
VIAGGIO IN CONGO, 105 ; 11V
VIAJE DEL SEÑOR MADERO A LOS ESTADOS DEL
SUR, JUNIO 11 DE 1911, 100 ; 10V

VIAJE DEL SEÑOR MADERO DE CIUDAD JUÁREZ A
LA CIUDAD DE MÉXICO. JUNIO DE 1911, 100
; 10V
VIAJEROS, 159 ; 11V
VICTORIA FALLS ZAMBESI RIVER RHODESIA S.
AFRICA, 165 ; 8V
VILLA EN LA TUMBA DE MADERO, 104 ; 11V
VINTIK-SHPINTIK, 124 ; 6V
VISITA DELL'IMPERATORE CARLO I A TRIESTE,
GIUGNO 1917, 183 ; 6V
VIUDA DE AQUILES SERDÁN, PRIMER MÁRTIR
DE LA REVOLUCIÓN, LLEGA A LA CIUDAD
DE MÉXICO PARA DAR LA BIENVENIDA A
MADERO, JUNIO 5 DE 1911, LA, 100 ; 10V
VIVA LO SPORT! = FRESHMAN, THE
WASH DAY IN MEXICO, 94 ; 7V
WASH-'EM-CLEAN = MOIDODYR
WON IN A CUPBOARD, 186 ; 12C
YEAR NINETEEN TWENTY, THE = KHLIB
YOU MUST REAP AS YOU HAVE SOWN = RASATS
DASTES, IMAS MOIMKI
ZÁZRAČNÁ LÉČBA DRA. JENKINSE = DRVOŠTĚP
ZEMLYA, 62 ; 11V
ZÓCALO, EL (c.1898), 94 ; 7V
ZÓCALO, EL (c.1900), 94 ; 7V
ZÓCALO, EL (c.1905), 94 ; 7V

CUBAN CINEMA POSTERS

FROM AFTER
THE REVOLUTION

28 SEPTEMBER 2013
12 JANUARY 2014
PORDENONE
SPAZI ESPOSITIVI
VIA BERTOSSI

MAR/TUE - SAB/SAT 15.30 > 19.30
DOM/SUN 10.00 > 13.00 - 15.30 > 19.30
CHIUSO/CLOSED: LUN/MON
INGRESSO/ENTRANCE:
INTERO/FULL 3.00 EURO
RIDOTTO/REDUCED 1.00 EURO



CUBAN HAPPY HOUR

MONDAY 7 OCTOBER 2013
18.30 > 21.00

Ingresso riservato agli ospiti delle
Giornate del Cinema Muto

Reserved free entrance for
accredited guests of the Pordenone
Silent Film Festival

IN COLLABORAZIONE CON
IN COLLABORATION WITH

